المكتبة العربية المعاصرة

العلامة والرواية

دراسة سيميائية في ثلاثية ارض السواد لعبد الرحمن منيف



الدكتور فيصل غازي النعيمي





العلامة والرواية

دراسة سيميائية في ثلاثية ارض السواد لعبد الرحمن منيف



الدكتور فيصل غازي النعيمي





العلامة والرواية
دراسة سيميائية في ثلاثية ارض السواد

الطبعة الأولى
2009 – 2010م

المملكة الأردنية الهاشمية رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية (2009/3/1094)
813.09 النعيمي، فيصل غازي العلامة والرواية: دراسة سيميائية في ثلاثية أرض السواد/ فيصل غازي النعيمي.- عمان: دار مجدلاوي 2009 (   ) ص. ر.أ: (2009/3/1094) **الواصفات:**/ النقد الأدبي// التحليل الأدبي// الشعر العربي/
* أعدت دائرة المكتبة الوطنية بيانات الفهرسة والتصنيف الأولية

ISBN 978-9957-02-360-7 (ردمك)

دار مجدلاوي للنشر والتوزيع
تليفاكس: ٥٣٤٩٤٩٧ – ٥٣٤٩٤٩٩
ص . ب ١٧٥٨ الرمز ١١٩٤١
عمان - الأردن



Dar Majdalawi Pub.& Dis.
Telefax: 5349497 - 5349499
P.O.Box: 1758 Code 11941
Amman- Jordan
www.majdalawibooks.com
E-mail: customer@majdalawibooks.com

 **الآراء الواردة في هذا الكتاب لا تعبر بالضرورة عن وجهة نظر الدار الناشره.**



العلامة والرواية
دراسة سيميائية في ثلاثية ارض السواد
لعبد الرحمن منيف

الدكتور فيصل غازي النعيمي



دار مجدلاوي للنشر والتوزيع
عمان – الأردن





المحتويات







المقدمة

العلامة في معناها الأكثر بداهة وعمقا، تساؤل وكشف عن المعنى، وتمثيل لانساق ثقافية، وممارسات إنسانية متنوعة، تعمل بوصفها ركائز منتجة للمعنى، والعلامة في الغالب، تندرج ضمن المسار التواصلي، إذ إن عملها ينطوي على نقل معلومة معينة، أو تحديد شيء ما، وبما أن العلامة لكي تكتسب معناها، تحتاج إلى شروط وقواعد، تفعل من قدرتها الدلالية، لذلك فهي تنتمي إلى مسار آخر، يعمل على تعزيز المسار التواصلي، وهو مسار تشييد المعنى (بناء المعنى).

وارتبط البحث العلامي (تاريخيا) بالمناهج ما بعد البنيوية، ولا سيما المنهج السيميائي بمرجعياته المختلفة، ومدارسه المتنوعة، سواء كانت الفرنسية مع (دي سوسير)، أم الأمريكية مع (بيرس).

والمنهج السيميائي، منهج متشعب، متعدد الاتجاهات والمذاهب، لذلك كان من العسير الجمع بين كل آرائه، وإنما جاء الاهتمام بما يمكن تطبيقه على الخطاب الروائي، فكان الجمع بين أكثر من اتجاه، عند معالجة قضية معينة.

وترتبط الدلالة (سيميائيا) بوجهي العلامة (دال – مدلول)، وتتجاوزهما في أحيان كثيرة إلى المرجع الخارجي، والخطاب الروائي يتكون من سلسلة من العلامات اللغوية، التي تشكل معطى سيميائيا وثقافيا منتجا للمعنى، وهذه العلامات، تؤسس لفعلها، وقدرتها على بناء المعنى، من خلال تحرير (العلامة) من القيود المرجعية والمعجمية، وإطلاقها في فضاءات الدلالة المتعددة.

ولا ريب أن المناهج النقدية الحديثة، أولت النص الأدبي، جل عنايتها، وان جاء تركيزها على البنيات الداخلية للنص، ومحاولتها حصر المعنى، في الشكل (التقنية)، أما المنهج السيميائي، فهو بتعدد مرجعياته واتجاهاته، يوفر للدارس، مساحة أوسع للتعامل مع النص الأدبي، من خلال محاولته احتواء الكل (الشكل/ المضمون)، ضمن منظومة إجرائية عملية، لا تفصل بينهما، إلا في حدود الدرس النقدي، مما يجعل من عملية البحث عن المعنى من خلال العلامات



المختلفة، عملية مزدوجة، تشمل الشكل/ التقنية والمضامين التي حمل النص بها، مما يفرض على الباحث التعامل مع إجراءين (السياقي) و(النصي).

والعينة التطبيقية لهذه الدراسة، كانت على الخطاب الروائي العربي، فالرواية جنس أدبي حيوي، قائم على التعالق مع غيره من المعارف والآداب، مما يوفر للدارس، نصا مرنا قابلا للبحث والدراسة، والرواية العربية، رواية إشكالية في نشأتها وتطورها، ومن ثم اتجاهاتها المختلفة، لانقسامها بين خطاب الأنا (التراث العربي/ القومي) وخطاب الآخر (الغربي)، ولكون الرواية العربية، نشأت في أحضان هذه الإشكالية، لذلك بقيت تحمل في طياتها روح المفارقة - البحث عن الذات (الهوية)، والانتماء القسري لحضارة الآخر.

وثلاثية (أرض السواد) للكاتب العربي عبد الرحمن منيف، وتحمل في طياتها خصائص وروح هذه الإشكالية وتسجل حضورها، لكونها امتدادا طبيعيا لخطاب وفكر هذا الكاتب، ولتناولها فترة تاريخية مهمة ومحددة بدقة من تاريخ العراق الحديث، وتعالقها مع تاريخ العراق المعاصر (الإنسان والذاكرة) وحملها لأكثر من إشكالية، ولا سيما تقاطع ضربين من الخطاب عبر فضائها النصي- (الخطاب التاريخي والخطاب المتخيل) مما يشكل تحديا للباحث وهو يحاول تحديد العلامات المتداخلة بين هذين الخطابين.

واشتملت الدراسة على مقدمة وتمهيد وفصول أربعة وخاتمة، جاءت كالآتي:

في التمهيد تناولنا العلامة وإشكالياتها التاريخية، والمنهجية، وجذورها التاريخية، ومن ثم تطور البحث العلامي، واتساع ميدانه عند اليونان والعرب، وبعد ذلك ارتباط العلامة بالمنطق والطب والرياضيات عند (بيرس)، وعرض للأنموذج اللغوي واعتباطية العلامة لدى (سوسير)، وتوضيح الاتجاهات المعاصرة للمنهج السيميائي (التواصل - الدلالة - الثقافة) وأخيرا بيان العلاقة القائمة بين العلامة والرواية.



أما الفصل الأول (العلامة الزمنية) فقد اشتمل على ثلاثة مباحث، وسُبقت هذه المباحث التطبيقية، بمدخل نظري، استعرضنا من خلاله الاتجاهين النقديين اللذين تعاملا مع الزمن (تقنية/ معنى) وهما: الاتجاه الشكلي/ اللساني، وقد أفدنا فيه كثيرا من منجزات جينت، والاتجاه السيميائي الذي اعتمدنا في اغلبه على آراء (غريماس).

والقضية الأساسية، في هذه المباحث الثلاثة، هي، عملية التقطيع السردي، الذي كان الآلية الإجرائية العلمية المناسبة في تقسيم مباحث الفصل (نص الثلاثية)، وهذا التقطيع جاء على نحو تدريجي، ابتدأ بالمقطع السردي، ومن ثم الوحدة السردية، وأخيرا البنية السردية الكبيرة، وتأسيسا على هذا، كان لدينا ثلاث بنيات أساسية توزعت على مباحث الفصل.

وفي الفصل الثاني (العلامة المكانية)، كان هناك مدخل نظري، عن المكان الروائي بصورة عامة، والآليات التي تقارب هذه العلامة، ومن ثم تطرقنا إلى البنى المكانية المتعددة، التي أفادت الدراسة في الكشف عن دلالات العلامة المكانية (المتداخلة - المتدرجة - المتكررة ...)، وكذلك رصدنا مفهوم الرؤية، وموقع الرؤية لأهميتها في هذا الفصل، وتم الاعتماد في ذلك على مقولات الكاتب الروسي (اوسبنسكي)، وكذلك آراء (لوتمان) في الثنائيات الضدية، وتوزع الفصل على مبحثين اثنين، حملا معهما روح الإشكالية التي طرحها خطاب منيف الروائي (الرسمي/ المغيب - التاريخي/ المتخيل - الشعبي/ السلطوي - الآخر/ الأنا)، فكانت مباحث هذا الفصل كالآتي:

- المبحث الأول - أمكنة الوسط، وقد انقسمت على ثنائيات متضادة أو متجاورة وهي: المكان السلطوي الذي تضمن (السراي - القلعة - الباليوز)، والمكان الشعبي (البيت/ المحلة - المقهى).
- المبحث الثاني - أمكنة الأطراف، وتوزعت على الشمال والجنوب، التي بدورها انقسمت على (المكان الأثري - الطبيعي) و(الصحراء - الاهوار)



أما الفصل الثالث، فقد اختص بالشخصية الروائية بوصفها علامة لغوية فنية، وقد سبق الفصل، مدخل نظري عام للشخصية للروائية وتصنيفاتها، واهم المناهج النقدية التي قاربتها وتوزعت مباحث الفصل على:

- المبحث الأول – العلامة المرجعية، واستقصت الدراسة من خلاله، مرجعيات الشخصية في ثلاثية أرض السواد (الاجتماعية، التاريخية، الرمزية) والدلالات التي أضفتها هذه المرجعيات على العلامة – الشخصية.
- المبحث الثاني – الشخصية – العلاقة، وتناول هذا المبحث العلاقات المختلفة والمتشابكة والمتناسلة عن بعضها بين شخصيات الرواية المتعددة.
- المبحث الثالث – رسم هذا المبحث الصورة النهائية للشخصية الروائية من خلال متعلقاتها (الاسم – الحوار – الوصف).

في الفصل الرابع كان تجسد العلامة من خلال العلامات التناصية، والعلامات الاجتماعية، تحت عنون (العلامة الثقافية)، وقد سبق الفصل مدخل نظري، رصدنا فيه الاتجاه السيميائي الثقافي وابرز أعلامه، ومن ثم انقسم الفصل على مبحثين:

- المبحث الأول العلامة التناصية، وهي بدورها توزعت على ثلاثة محاور رئيسة:
  - التناص الأدبي: الخارجي (العام) - الداخلي (المقيد) التناص التاريخي.
  - التناص الأسطوري والديني.
- المبحث الثاني – اشتمل على العلامة الاجتماعية، ولضمان عدم الوقوع في التكرار فقد تم رصد ثلاثة نماذج دالة على هذه العلامة في نص الثلاثية ارض السواد (الاحتفالات والطقوس – الترتيب الطبقي – المهنة).

والحمد لله أولا واخرا وله المن والفضل.

فيصل النعيمي

الموصل 2009



التمهيـد
مدخل إلى العلامة


المنهل
ALMANHAL



أولا. المسارات العامة لتحديد مفهوم العلامة:

أ. التأسيس/ بدايات التفكير العلامي:

إن البحث في تاريخ العلامة يستلزم تحديد الإشكالية التي تحيط به، وهذا التحديد يتعلق ببعدين، الأول حصر الافتراضات الفلسفية والعلمية والمعرفية التي حاولت ضبط ماهية العلامة قديما وحديثا، وهذا يتطلب ضبط تخصص (السيمياء) الذي لا يزال موضوعه صعب التحديد، وبذلك يرتبط البحث التاريخي للعلامة بتاريخ العلوم والأفكار، أما البعد الثاني للإشكالية فيتعلق برصد المذاهب والنظريات والممارسات المختلفة في نظرية العلامة، وقد حدد (أمبرتو إيكو) ثلاث فرضيات تهدف إلى ضبط موضوع العلامة وتاريخه[1]:

1. الفرضية المقننة: وتهدف إلى حصر تاريخ العلامة بالمؤلفين الذي ساهموا في إبراز بنيتها وماهيتها فقط.
2. الفرضية المعتدلة: تتعلق هذه الفرضية بالنظريات المغمورة أو (القديمة) التي حاولت تفسير مفهوم العلامة وتاريخه.
3. الفرضية الموسوعية: يرى أصحاب هذه الفرضية أن على تاريخ العلامة أن لا يأخذ بعين الاعتبار النظريات التي أسست لهذا التاريخ فحسب، بل الممارسات السيميائية المختلفة: الطقوسيات، الموسوعات، الرموزيات، الأيقونات... الخ.

إن الجمع بين هذه الفرضيات الثلاث في دراسة مفهوم العلامة وتاريخه يحقق الهدف في الكشف عن هذا التاريخ ويزيل اللبس والإشكاليات المحيطة به.

يكشف تاريخ العلامة عن امتداد زمني لهذا المصطلح الذي يبدو حديثا لكنه في حقيقة الأمر يعود إلى ماض بعيد، ويرتبط ببدايات التفكير العلامي عند الجماعات البشرية التي حاولت استثمار العلامة غير اللسانية (قبل اختراع الكتابة) للتعبير عن

(1) حول مشروع تاريخ السيميوطيقا، سانكدو كيم، ت: محسن أعمار، علامات، المغرب، ع (21)، 2004، عن الانترنت موقع سعيد بنكراد saidbengrad.free.fr.



أفكارها ومشاعرها بالمطابقة بين دال الشيء ومدلوله (ما يشير إليه)، والمماثلة بين الاسم والشيء، أو الصورة والشيء، ويشمل هذا التطابق مختلف صور التمثيل[1].

إن هذه العلامات (غير اللسانية) الشمية، اللمسية، الذوقية، الإيمائية، السمعية، الايقونية، استخدمتها الجماعات البشرية بوصفها نظما علامية تهدف إلى عملية توصيل بين مرسل ومرسل إليه عبر قناة غير لسانية، على أساس أن التواصل يشمل عمليا كل السلوك الإنساني كله وان العملية التواصلية ما هي إلا بمثابة عملية تبادلية للعلامات (ضمن نظام خاص) بين المرسل والمرسل إليه[2].

وبما أن العلامات اللسانية قد أدت دورا أساسيا في الحياة البشرية منذ القديم فإن التفكير في مجالها امتزج بالكلام، لذلك وجدت في التأملات اللسانية القديمة (في الصين والهند وعند اليونان والرومان) نظريات سيميائية ضمنية[3].

إن الأصل اللغوي للعلامة يوناني semeion وارتبط بـ Logos الذي يعني الخطاب/ علم وبذلك تصبح السيمياء مرادفة لعلم العلامات[4]. وهذا المصطلح (العلامة) استخدم لدى الفلاسفة الإغريق مرادفا لمصطلحات أخرى (حجة، إشارة، عرض) ولم يصبح التمييز بين هذه المصطلحات ممكنا إلا بعد فترة لاحقة[5]، إذ تطور هذا العلم (علم العلامات) مع تطور المعارف الإنسانية وخاصة الفلسفة وتوسع من نظام تواصلي ضمن إطار ثقافي محدد إلى مجال للتشكيك ورفض هيمنة

(1) شفرات الجسد (جدلية الحضور والغياب في المسرح)، عواد علي، 27.

(2) قضايا الدليل الفلسفية، أمبرتو إيكو، ت: حسن الطالب، علامات، المغرب، ع (16)، 2001، عن الانترنت موقع سعيد بنكراد saidbengrad.free.fr.

(3) السيميائية، ت. تودوروف، ت: زبيد حنون ولحسن عمر، 331 ضمن كتاب السيميائية والنص الأدبي، أعمال ملتقى معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة عنابة باجي مختار.

(4) ينظر: - علم اللغة العام: فردينان دي سوسير، ت: يوئيل يوسف عزيز، 34. - ما هي السيمولوجيا، برنار توسان، ت: محمد نظيف، 9.

(5) الدلائل والكلمات، أمبرتو إيكو، ت: مبطوش نجاعي وفاطمة الزهراء، 337 ضمن كتاب السيميائية والنص الأدبي.



نسق معرفي معين، وهذا التأمل المنظم في ماهية العلامة كان مع الإغريق في المدرسة الشكية التي كان منطلقها أن الحواس تخون الإنسان وان المتخصصين يناقض بعضهم بعضا، لذلك علينا التشكيك بما يقدم لنا، وقد تطورت آراء هذه المدرسة مع (إينيسيد يموس) الذي يعد أول من قام بعملية تصنيف للعلامات المختلفة، ثم تطور البحث العلامي فقام الفيلسوف (أمبريكوس) بتصنيف العلامات المستترة، وميز (جالينوس) بين العلامات العامة التي تدل على أكثر من شيء والعلامات الخاصة التي تدل على شيء محدد[1].

أما العلاقة بين شكل العلامة الخارجي (الدال) ومضمونها (المدلول)، فقد تكلم عنها في البداية (الرواقيون) ويعود السبب في اكتشافهم هذا – على وفق إيكو - إلى ازدواجيتهم اللغوية التي مكنتهم من اكتشاف الاختلاف في أصوات اللغات وحروفها (الدال) وان وراء هذه الاختلافات الشكلية الظاهرية بين اللغات البشرية توجد مرجعيات ومدلولات متماثلة نوعا ما[2].

وقد حاول أرسطو الربط بين العالم المادي والعالم الذهني للعلامة عندما حدد العلاقة بين الألفاظ والعلامات في الذهن وبين الأشياء في العالم الخارجي، إذ يقول "أن الأصوات التي يخرجها الإنسان رموز لحالات نفسية، والألفاظ المكتوبة هي رموز للألفاظ التي ينتجها الصوت، وكما أن الكتابة ليست واحدة عند البشر أجمعين فكذلك الألفاظ ليست واحدة هي الأخرى، ولكن حالات النفس التي تعبر عنها هذه

---

(1) علم العلامات (السيميوطيقا) مدخل استهلالي، فريال جبوري غزول، 14 ضمن كتاب أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة (مدخل إلى السيميوطيقا) مقالات مترجمة ودراسات، إشراف: سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد.

(2) شفرات الجسد، 29.



العلامات المباشرة متطابقة عند الجميع، كما تكون الأشياء التي تمثلها هذه الحالات متطابقة"[1].

أما الجهود العربية (الفكرية واللغوية) فقد أفادت من المنجز اليوناني في مجال البحث العلامي وحاولت إرساء أسس عامة لعلم العلامات تحت عنوان (علم الدلالة) من خلال الخروج من دائرة العلاقة بين الألفاظ والمعاني وصولا إلى تعيين العلاقة بين الدال والمدلول[2].

وفي العصور الوسطى انتقلت قضية العلامة من الفلسفة وعلوم الكلام والتأويلات الدينية والمفهوم الثابت لإنتاج المعنى إلى طور آخر - وان بقيت تأثيرات الفلسفة اليونانية - مع العلوم الحديثة (الطب واللغويات)، ففي القرن السابع عشر الميلادي قدم الفيلسوف (جون لوك) تعريفا للعلامة لا يخرج في أطره العامة عن المفهوم الذي قدمه أرسطو، إذ بين "أن العلامة تعبر عن المفهوم الذي يكونه العقل من الانطباعات الحسية عن الأشياء في العالم الخارجي"[3].

بعد ذلك توالت المحاولات لفهم ماهية العلامة، إلا أن الثورة الحقيقية لهذا العلم بوصفه نظاما عاما لاختبار ظواهر مختلفة في حقول معرفية متعددة، لم يتحقق إلا في نهايات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، مع الجهود المتزامنة والمستقلة التي قام بها كل (تشارلز ساندرس بيرس) و(فرديناند دي سوسير).

---

(1) نقلاً عن: السيميوطيقا في الوعي المعرفي المعاصر، أمينة رشيد، 49 ضمن كتاب (أنظمة العلامات).

(2) ينظر: - علم الدلالة عند العرب (دراسة مقارنة مع السيمياء الحديثة)، عادل فاخوري، 20 – 23. - علم الدلالة، نور الهدى لورشن، 13 – 15.

(3) نقلاً عن: المرايا المحدبة (من البنيوية إلى التفكيكية)، عبد العزيز حمودة، 265 – 266.



ب. بيرس/ من المنطق إلى العلامة:

الأنموذج الذي عرضه (بيرس) للعلامة (السيميوطيقا) يقوم على المنطق والظاهراتية والرياضيات ودراسة الرموز ودلالاتها وعلاقاتها[1] وكل شيء على وصف بيرس يدرك بصفته، علامة ويدل بوصفه علامة، "فالتجربة الإنسانية كلها بدءا من صرخة الرضيع إلى تأمل الفيلسوف ليست سوى سلسلة من العلامات المترابطة والمتراكبة"[2] ويعتمد بيرس في التنظير لآرائه على المنطق والفلسفة البراجماتية (الذرائعية)، ويعرف العلامة أنها "شيء يحل بدلا عن أمر أو شيء ضمن علاقة ما، أو تحت عنوان ما، وهو معد لكي يخاطب أحدا أي يخلق في ذهن الشخص علامة متعادلة، أو علامة، ربما كانت أكثر اتساعا، وهذه العلامة التي ينشئها (لدى المتلقي) أدعوها العلامة الأولى، تلك العلامة تحل بديلا عن شيء: أي عن موضوعها الخاص، والحال أن هذه العلامة إنما تحل بديلا عن الموضوع دون أن تمثله في علائقه كلها، بل تؤثر الرجوع إلى فكرة دعوتها أحيانا أساس التمثيل"[3].

إن تصور بيرس للعلامة ثلاثي (ماثول، موضوع، مؤول) وهذا التصور يخص "المقولات الفينومينولوجية التي يحددها في اولانية وثانيانية وثالثانية، وبناء على هذا فان استيعاب كنه العلامة وطرائق اشتغالها ونمط الإحالات داخلها مشروط بفهم أوليات الإدراك الذي يستند عند بورس إلى النوعية والأحاسيس (أول) والى الموضوعات الفعلية (ثاني) والى رابط الضرورة والفكر والقانون (ثالث)"[4].

---

(1) الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي)، محمد الماكري، 39.

(2) نقلاً عن: التحليل السيميائي لفن الرسم (المبادئ والتطبيقات)، بلاسم محمد، أطروحة دكتوراه، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، إشراف: مالك المطلبي، 1999، 30.

(3) القارئ في الحكاية (التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية)، امبرتو إيكو، ت: أنطوان أبو زيد، 32.

(4) المؤول والعلامة والتأويل، سعيد بنكراد، فكر ونقد، المغرب، ع (16)، 1999، 48.



إن منطلق بيرس في فهمه للعلامة اعتمد على تصور يتألف من ثلاث شعب، فلدينا أولا الأداة التي تعمل على نقل الفكرة (دال) ومن ثم الفكرة أو لمفهوم الذهني (المدلول)، وبعد ذلك المرجع الواقعي أو (الموضوع) المادي الذي تنوب عنه العلامة، والقسم الثالث من العلامة (المرجع)، (الواقع) لدى بيرس مهمل في الفكر السوسيري كما سنرى فيما بعد، أما بيرس فهو لا يهمل هذا المرجع الخارجي عن اللغة (العلامة بصفة عامة) بل يريد أن يتصور "صلة ما بين العلامة والواقع، يريد أن لا يطلق العنان لعلامة ما، في أن تفرض ما تشاء وان تعيش في داخل علاقات اختلافيه لا تؤدي بطبيعة الحال إلى كيان خارجي"[(1)].

والموضوع لديه يقسم إلى قسمين: الموضوع المباشر الذي يوجد داخل العلامة والموضوع غير المباشر الذي يوجد خارج العلامة[(2)].

وسيميوطيقا بيرس لا تفصل بين العلامة والمحيط العام الذي ظهرت فيه، بل تفرض عليهما علاقة متداخلة ومتشابكة، وهي لا تشترط أن يكون للموضوع/ المرجع وجود فيزيائي "فقد يكون فكرة أو شكلا حلميا أو مخلوقا متخيلا"[(3)] والثقل الحقيقي لهذه السيميوطيقا يقوم على مفهوم الحقيقة الواقعية أو المراجع الحقيقية الفعلية وذلك لقيمة الصدق التي تمتلكها هذه المراجع[(4)].

---

(1) بعد الحداثة صوت وصدى، مصطفى ناصف، 224.

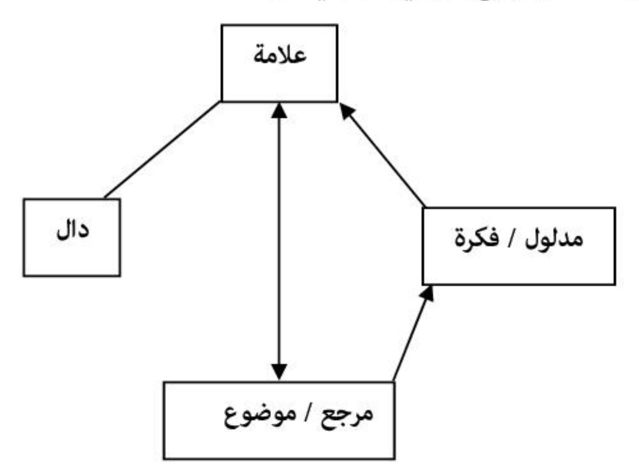
(2) ينظر: دروس في السيميائيات، حنون مبارك، 47.

(3) السيمياء والتأويل، روبرت شولز، ت: سعيد الغانمي، 241.

(4) الدلالة وقيمة الصدق، ستروسن، ت: عبد القادر قنيني، 87 ضمن كتاب (المرجع والدلالة في الفكر اللساني الحديث).

وقد لعب فلاسفة اللغة دورا بارزا في إقحام قضية المرجع داخل العلامة بنوعيها اللساني وغير اللساني على أساس أن قضية التواصل تحيل في العموم على الواقع غير اللساني[1].

وعلى وفق ما تقدم تكون العلامة لدى بيرس وحدة منتظمة داخل صيرورة متجانسة تدعى: semiosis تتشكل وفق الترسيمة الآتية[2]:



وقد أخضع بيرس العلامة للتصنيف واعتمد في هذا على أجزاء العلامة الثلاثة (ماثول، موضوع، مؤول) وهذه خضعت كذلك لتقسيمات ثلاثية، وقد أسلمته نزعته الرياضية إلى تقسيمات أخرى للعلامة مما جعلها تصل إلى ستة وستين نوعا من العلامات[3].

(1) الدلالة والمرجع (دراسة معجمية)، أزولدو تزيفان، ت: عبد القادر قنيني، 34 - 35 ضمن كتاب (المرجع والدلالة في الفكر اللساني الحديث).

(2) السيميائية والسيميولوجيا، خيرة عون، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة منتوري قسنطينة الجزائر، ع (13)، 2002، 205.

(3) تصنيف العلامات، ت. س. بيرس، ت: فريال غزول، 137 - 143 ضمن كتاب (أنظمة العلامات).

والعلامة عنده لا تقتصر على العلامة اللغوية بل تتعداها إلى العلامة غير اللغوية، لذلك عند تقسيمه الثلاثي المتشعب لأجزاء العلامة الثلاثة، عرف تصنيف ثلاثي لديه أخذ حظه من الدراسة، وهذا التصنيف للعلامة يجعل لها ثلاثة أشكال[1]:

1. الرمز: وهي علامة تحيل على موضوع أو تنوب عنه، ويرى بيرس أن الرمز عمل تقليدي يخضع لضوابط الثقافة أو القاعدة.
2. الأيقونة: هي علامة تصويرية تعمل على التوصيل المعرفي عن طريق المشابهة أو المطابقة كما في الرسم والتصوير.
3. المؤشر: ويرتبط موضوعه بعلاقات المجاورة أو الشواهد المادية، وهذا النمط الأخير من العلامة لا يعتمد على شفرات أو قواعد اجتماعية، بل على فهم عملي للعالم المادي، ومثال ذلك: الدخان الذي يدل على وجود النار.

من المسلم به أن نظرية بيرس فيها الكثير من التعقيد لارتباطها بالمنطق والرياضيات وتوسعها في التصنيف ومما يؤخذ عليها كذلك "أنها حولت كل شيء إلى علامات ووضعت العلامة أساسا للعالم بأسره، وهي تنطلق من مفهوم العلامة لتعريف عناصر العالم كلها، سواء أكانت هذه العناصر حسية ملموسة أم عناصر مجردة وسواء أكانت عناصر مفردة أم متشابكة، بل أن الإنسان فيما يراه بيرس في كليته: علامة وكذلك مشاعره وأفكاره"[2].

إلا أن هذا التعقيد في سيميوطيقا بيرس لم يمنعها من الانتشار على يد (س. و. موريس) الذي قام بتوسيع مجالها التطبيقي من الفلسفة والمنطق إلى مجالات البحث العلمي والسيميوطيقا لديه ثلاثة فروع: البراغماتية، وعلم الدلالة، وعلم التراكيب، وتطورت اللسانيات الأمريكية مع (ج. بواس وسابير)

---

(1) ينظر: - محاضرات في السيميولوجيا، محمد السرغيني، 57.
- بعد الحداثة صوت وصدى، 228.

(2) شفرات الجسد، 34 – 35.



و(بلومفيلد وهاريس) واتجهت متأثرة بمرجعياتها الأولى نحو المنطق والتعقيدات الرياضية[1].

جـ. دي سوسير/ الإنموذج اللغوي واعتباطية العلامة:

قدم دي سوسير في نهايات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، دراسات مهمة عدت فيها بعد الأنموذج التأسيسي للبنيوية اللغوية وعلم العلامات (السيميولوجيا)، واعتمد في نظريته اللغوية على مبدأ الثنائيات المتضادة، فعمد أولا إلى تمييز جذري بين اللغة والكلام أو بين النظام اللغوي العام والتحقيق الفردي لهذا النظام، وهذا الفصل بين اللغة والكلام في نظرية سوسير يعني "الفصل 1- بين ما هو اجتماعي وما هو فردي، 2- الفصل بين ما هو جوهري وما هو ثانوي وعرضي إلى درجة ما، فاللغة ليست وظيفة الفرد بل هي نتاج يهضمه الفرد بصورة سلبية ولا تحتاج إلى تأمل سابق (...) أما الكلام فعلى العكس من ذلك، فعل فردي وهو عقلي مقصود"[2].

والعلاقة التي يقيمها سوسير بين (اللغة/ الكلام) جدلية، فالتحقيق الفردي للغة (الكلام) لا يتحقق إلا بالاتكاء على القواعد والأنظمة اللغوية التي تمتلكها جماعة بشرية، وهذه القواعد لا أهمية لها أن لم تجد لها أفرادا يعملون على تجليها على المستوى الفردي، ولهذا التمييز الذي أقامه سوسير نتائج مهمة في أنظمة معرفية أخرى إلى جانب علم اللغة "لأن هذا التعريف هو في جوهره تعريف بين المؤسسة والواقعة، أي بين النظام الأساسي الذي يسمح بقيام أنماط مختلفة من السلوك، والأمثلة الفعلية لهذا السلوك، وتؤدي دراسة النظام إلى بناء النماذج التي تمثل الصيغ، والى علاقاتها بعضها ببعض، وإمكانيات التأليف بينها، في حين أن دراسة السلوك الفعلي أو الأحداث الفعلية تؤدي إلى بناء النماذج الإحصائية التي تمثل

(1) ينظر: - اتجاهات البحث اللساني، ميلكا افيتش، ت: سعد مصلوح ووفاء كامل، 352.
- ما هي السيميولوجيا، 41 – 42.
(2) علم اللغة العام، 32.

احتمالات قيام تآلفات بعينها في ظل ظروف متغيرة (...) إن دراسة اللسان [الكلام] في إطار علم اللغة نفسه يتضمن قائمة بالفوارق التي تخلق العلامات، وبقواعد التأليف، في حين أن دراسة الكلام قد تفضي- إلى شرح للاستخدام اللغوي، متضمنا التكرار النسبي لاستخدام صيغ معينة أو تواليف من الصيغ التي ترد في الكلام الفعلي"[1].

فضلا عن هذه الثنائية الأولى، ولتعزيزها، يقدم سوسير ثنائية أخرى تتعلق بدراسة الثنائية الأولى، وهذه الثنائية هي (الآنية، الزمانية)، وترتبط الآنية في جوهر الفكر اللغوي لدى سوسير بالثبات والاستقرار (السكون) للغة داخل المجتمع الواحد، وشكل مصطلح الآنية علامة فارقة في الدراسات اللغوية الحديثة، إذ عمل على إخراجها من دائرة اللسانيات التاريخية، والدراسات التعاقبية، وهي دليل على "تحول الفكر وانتقاله من الاحتكام إلى الماضي أو إلى التاريخ وجعله معيارا للانتقال إلى الحاضر ومحاولة فهمه ودراسته"[2].

والعامل الذي يعمل على حماية اللغة من أية محاولة لتغييرها -على وفق سوسير- هو طبيعتها الاعتباطية[3].

أما الزمنية (التاريخية، التعاقبية) فتعنى بالتغيرات والتحولات التي تنتج عن اختلاف الكلمة الواحدة من لغة إلى أخرى، وهي ترتبط بالكلام "فجميع أنواع التغيير تنبع من الكلام، وكل تغيير يبدؤه عدد من الأفراد قبل أن يقبله عامة الناس فيدخل الاستخدام الشائع"[4].

(1) فرديناند دي سوسير (أصول اللسانيات الحديثة وعلم العلامات)، جونثان كلر، ت: عز الدين إسماعيل، 89.
(2) اللسانيات والدلالة (الكلمة) منذر عياشي، 129 – 130.
(3) علم اللغة العام، 91.
(4) م. ن، 115.



إن هـذا الفصـل بـين الآني والتـاريخي أعطـى الأولويـة في دراسـة وتفسـير اللغـة لـ "الوصف التزامني (الآني) وعدم ملاءمة الحقائق التاريخية لحقائق اللسان"[1].

إن التأكيـد عـلى الطـابع الآني في دراسـة اللغـة، جعـل منهـا نظامـا منغلقـا، مكـتملا بذاتـه، مكتفيـا عـن العـالم الخـارجي، معتمـدا عـلى العلاقـات التـي تحققهـا الآنيـة (الحضـور/ الغيـاب) (المجـاورة/ الاسـتبدال) وبـذلك تصـبح اللغـة الأنمـوذج "الاسـمي لبنيـة علاقاتية مكتفية بذاتها، لا أهمية لأجزائها المكونة لها إلا بالتفاعل مع روابطها يقول سوسـير: اللغة نظام ألفاظ معتمدة بعضها على البعض الآخر، وتتـأتى قيمـة كـل لفظـة مـن الحضـور الآني للألفاظ الأخرى"[2].

إن هذا التصور للغة بوصفها نظاما مـن العلاقـات الداخليـة، اسـتبعد فكـرة أن تكـون اللغة "ركاما من الكلمات التي تتجمع بالتدريج عبر الـزمن"[3]، بـل أضـحت تجربـة مكتملـة عبر علاقاتها الداخلية، إن فهم سوسير للغة على هذا الأساس، هو من جعـل تصـوره للعلامـة ثنائيا، عكس تصور بيرس الثلاثي.

واعتمد سوسير في تثبيت فكرته حول العلامة على مبدأ "المحايثة" الذي أفرز فيما بعـد التحليل المحايث الذي احتفل به البنيويون وهو يعني لديهم "إن الـنص لا ينظـر إليـه إلا في ذاته مفصولا عن أي شيء يوجد خارجه، والمحايثة بهذا المعنى هي عزل النص والتخلص مـن كل السياقات المحيطة به، فالمعنى نتيجة نص مستقل بذاته ويمتلك دلالاته في انفصـاله عـن أي شيء آخر"[4].

---

(1) فرديناند دي سوسير (أصول اللسانيات الحديثة وعلم العلامات)، 80.
(2) البنيوية وعلم الإشارة، ترانس هوكز، ت: مجيد الماشطة، 23.
(3) النظرية الأدبية المعاصرة، رامان سلدن، ت: سعيد الغانمي، 84.
(4) معجم السيميائيات، سعيد بنكراد، علامات، المغرب، ع (41)، 2005، عـن الانترنـت موقع سـعيد بنكـراد saidbengrad.free.fr.



إن هذا الفهم للغة والإنجاز المهم في إقامة الثنائيات الضدية، هما من حدد تصور سوسير النهائي للعلامة، هذا التصور القائم على الفصل بين الدال والمدلول وإقصاء المرجع الخارجي واعتماد مبدأ المحايثة عند تحليل النص.

إن الحقيقة الأولى التي أدركها سوسير أن الكلمة ليست معادلا لشيء معين في العالم الخارجي، وبذلك أصبح تصوره يمثل ابتعادا تدريجيا عن "الشفافية الأولى للغة"[1]، وقطيعة مع تقاليد ثابتة وانفتاحا على فهم جديد يرى في اللغة نظاما اجتماعيا ونظاما من العلاقات "التي تعبر عن الأفكار، ويمكن تشبيه هذا النظام بنظام الكتابة أو الألفباء المستخدمة عند فاقدي السمع والنطق، أو الطقوس الرمزية أو الصيغ المهذبة، أو العلامات العسكرية أو غيرها من الأنظمة ولكنه أهمها جميعا"[2].

وبما أنها اللغة أضحت لديه نظاما من العلاقات فإنه يرفض إن تصبح عبارة عن عملية لتسمية الأشياء ليس إلا[3]، ومبررات الاعتراض تعود إلى أن هذا الرأي "يزعم أن الأفكار معدة مسبقا وموجودة قبل الكلمات، كما أنه لا يخبرنا هل أن الاسم في طبيعته صوتي أم سايكولوجي (...) ثم أنه يجعلنا نعتقد أن ربط التسمية بالشيء هو عملية بسيطة وهذا الاعتقاد بعيد عن الصحة"[4].

إن العلامة (اللغوية) عند سوسير كائن مزدوج الوجه، يتكون من (دال) و(مدلول) وتعمل هذه العلامة على توصيل الدلالة، وهذان العنصران، أحدهما (الدال) عبارة عن صورة صوتية أو سمعية أو بصرية (صورة مادية)، أما الآخر (المدلول) فهو تصور (مفهوم) ذهني غير مادي، وبذلك تصبح العلامة اللغوية لديه

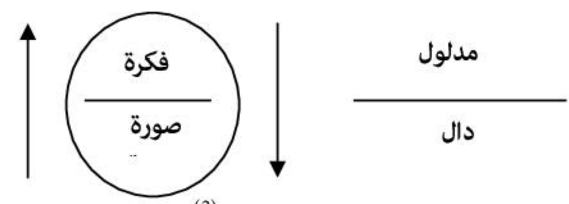
(1) المرايا المحدبة، 269.

(2) علم اللغة العام، 34.

(3) م. ن، 84.

(4) م. ن.

كيانا سايكولوجيا، له جانبان، يتحدان في دماغ الإنسان بآصرة التداعي، ويمكن التعبير عنه بالرسم الآتي[1]:



وللعلامة اللغوية لدى سوسير صفتان جوهريتان[2]:

الأولى: الطبيعة الاعتباطية للعلامة، وهي تعني عدم وجود علاقة طبيعية بين الدال ومدلوله، ولا تخضع هذه العلاقة لقوانين منطقية، إن مبدأ الاعتباطية أحدث تحولا كبيرا في الدراسات اللغوية اللاحقة، فقد عمل على تفكيك "مركزية الذات وإزاحتها بوصفها فاعلية لها الأولوية في تشكيل المعنى، وعملت (الاعتباطية) على نقل المركز من الذات إلى اللغة فـ (الدال/ المدلول) يرتبطان بالاعتباط ذهنيا، وهذا الارتباط يحيز المفهوم بنية ممتلك اللغة (أي في الذهن) قبل تجسدها، ولكن عندما تتجسد العلامة ماديا تستبعد نية المتكلم وتلغى، ليتشكل معنى آخر خاضع لمنطق اللغة، فتلغي الاعتباطية بذلك (التاريخية) وتغدو العلامة كأنها ابتداء مصفر من أية حمولة، فتخضع لشبكة العلاقات المسؤولة عن تأسيس المعنى"[3].

الثانية: الطبيعة الخطية للدال، بما أن الدال يحدث في الزمن وله خصائص يقتبسها من الزمن فهو:

1. يمثل فترة زمنية.

---

(1) علم اللغة العام، 84 – 85.

(2) م. ن، 86.

(3) جمالية العلامة الروائية (الرواية العربية أنموذجا)، جاسم حميد جودة، أطروحة دكتوراه، كلية التربية جامعة الموصل، إشراف أ.د. إبراهيم جنداري، 2002، 27.



2. تقاس هذه الفترة ببعد واحد هو البعد الخطي، الذي يوجد على شكل متتالية أو سلسلة[1].

وعموما فعملية الدلالة التي تحاول العلامة توصيلها لا تتوقف عند العلاقات بين الدوال والمدلولات، فانتظام المفردات اللغوية (الوحدات الصغرى) في نسق أولي، هو نسق الجملة، يعطي لهذه المفردة بعدا آخر للدلالة يقوم على علاقاتها مع المفردات الأخرى داخل الجملة أو علاقاتها مع المفردات الموجودة على المحور التتابعي (التجاوري) أو المحور الأفقي (الحضور)، أو مع المفردات غير الموجودة في النسق الأول (الجملة) والتي يضمها الجدول الاستبدالي (الغياب) الذي تشكله الحصيلة اللغوية للكاتب أو المتلقي[2].

إن العلاقات الاستبدالية والتجاورية هي التي تضفي على العلامة بعدا دلاليا، ولهذا تصبح العلامة دالة عن طريق العلاقات التي تنشأ داخل النظام بين المفردات اللغوية، وهيمنة العلاقة الآنية على العلامة يعطيها بعدا محايثا يقصر المعنى على النظام اللغوي فقط ولا يتعداه إلى المرجع الخارجي.

د. ما بعد سوسير (اتجاهات العلامة):

الآراء التي أسس بها سوسير لدراسة حديثة للغة، وجدت لها أصداء فيما بعد، وتطورت هذه الدراسات اللغوية خصوصا مع حركة الشكلانيين الروس، الذين أكدوا في أهم مبادئهم على أن مهمة البحث اللغوي والأدبي تتجلى في الكشف عن أدبية الأدب[3]، وعزل النص عن السياقات الخارجية، لذلك ركز الشكلانيون على الوصف الآني للنص الأدبي، مما فرض عليهم استعمال التحليل المحايث في معالجة تلك النصوص.

---

(1) علم اللغة العام، 88 - 89.

(2) المرايا المحدبة، 271.

(3) نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيون الروس)، ت: إبراهيم الخطيب، 35.

يعد (ياكوبسن) من أهم منظري هـذه الحركـة (الشـكلانية)، وقـد قـدم فهـما موسـعا لمفهوم العلامة عند سوسير، ولا يتحدث ياكوبسـن عـن المفـردة اللغويـة/ الجملـة، بـل عـن الرسالة (الخطاب) مما ألزمه بالإقرار بعـدم وجـود معنـى أحـادي، بـل معنـى مهـيمن عـلى الرسـالة بأكملهـا، والعلاقـات الاسـتبدالية والتجاوريـة عنـد سوسـير يقابلهـا عنـد ياكوبسـن مفاهيم اخرى هي الاستعارة والكناية[1].

ولا يتحقق معنى العلامة عنده، إلا عنـدما تكـون الرسـالة قـد اسـتوفت شروطهـا مـن وجود لمرسل ومرسل إليه، ووسيلة اتصال وشفرة متعـارف عليهـا مـن قبـل المرسـل والمرسـل إليه، وسياق يحدد الرسالة، ويتضح ذلك على المخطط الآتي[2]:

سياق

مرسل ← رسالة ← مرسل إليه

صلة

سنن (شفرة)

والفعل التواصلي الذي تتوخاه الرسالة/ العلامة يحصل إذا تم فهم الإرسـالية مـن قبـل المرسل إليه "وتمكن من الإجابة على الخبر عـلى شـكل إرسـالية راجعـة (...) ويصـبح بـدوره مرسلا والتبادل اللانهائي لهذا الشكل من العلاقة يحقق ما نسميه بالتواصل"[3].

وعلى خطى سوسير في إتباعه للأنموذج اللغوي واسـتقلاليته عـن مرجعياتـه الخارجيـة، قدم ليفي شتراوس بحثا في العلامة الاجتماعية وتصورا لإدراك

(1) المرايا المحدبة، 272.
(2) قضايا الشعرية، رومان ياكبسن، ت: محمد الولي ومبارك حنون، 27.
(3) ما هي السيميولوجيا، 10.



"السلوك الحضاري والشعائر وعلاقات القرابة وقوانين الزواج وطرائق الطبخ والأنظمة الطوطمية"[1].

وهذا التصور قائم على العلاقات الضدية التقابلية القائمة بينها، مما يجعل من بناها مشابهة للبنية اللغوية، وهذا ما دفع به إلى عدم الاعتناء بالسياق السردي للأسطورة "بل بالنمط البنيوي الذي يعطي الأسطورة معناها، فهو يبحث عن النية الفونيمية للأسطورة، وهو يعتقد أن النموذج اللغوي سيكشف عن البنية الأساسية للعقل الإنساني، البنية التي تغطي الطريقة التي تشكل بها الكائنات البشرية مؤسساتها وصنائعها وأشكال معرفتها"[2].

مما تقدم يتبين أن شتراوس لم يقدم إضافة أو تصورا جديدا للعلامة بل أعتمد على آراء دي سوسير وحاول تطبيقها على الأسطورة بوصفها نوعا ثقافيا، يتأسس عليه الفهم في الكشف عن الظاهرة الاجتماعية.

ومن الاتجاهات السيميائية التي استلهمت تراث سوسير اللغوي، (سيمياء التواصل)، ويمثلها كل من (برييتو، مونان، بويبسنس ...)، والعلامة لديهم "حركة يقصد بها الاتصال بشخص ما، أو العلامة بشيء ما"[3] وتصور جماعة التواصل يحكمه مبدأ لا يرى في العلامة إلى أداة تواصلية أو أداة قصد تواصلي[4].

لذلك لا تقصر سيمياء التواصل رؤيتها للعلامة على (الدال/ المدلول) بل تضيف لها بعدا ثالثا هو القصد، وبهذا أصبحت العلامة في سيمياء التواصل أداة تواصلية قصدية، وفعالية هذه العلامة تحدد قدرتها التوصيلية.

إن الوظيفة/ الطبيعة التواصلية للعلامة لا تختص بالعلامة اللسانية وإنما توجد كذلك في العلامات غير اللسانية، ويمكن دراسة العلامة على وفق بويبسنس على

---

(1) البنيوية وعلم الإشارة، 30.
(2) النظرية الأدبية المعاصرة، 92.
(3) نقلاً عن: شفرات الجسد، 42.
(4) دروس في السيميائيات، 72.

أساس أنها "دراسة طرق التواصل أي دراسة الوسائل المستخدمة للتأثير على الغير والمعترف بها بتلك الصفة من قبل الشخص الذي نتوخى التأثير عليه"[1].

وبناء على هذا التعريف، يميز (بويبسنس) بين أنظمة التواصل المباشرة (الكلام البشري المنطوق) وأنظمة التواصل الاستعاضية "التي تترجم قانون الوحدات الشكلية للأنظمة الأولى إلى نظام وحدات ثان، مثل الكتابات كلها، والمورس وقانون البحار الذي يعتمد إشارات يدوية والكلام الإيمائي للصم والبكم، غير أن هذا التواصل مشروط بالقصدية، وإرادة المرسل في التأثير على المرسل إليه، ويعني ذلك أن تحديد معنى رهين بتعيين مقاصد المرسل والكشف عنها، وبذلك تكون المقاصد ملمحا مميزا"[2].

من النماذج السيميائية الأخرى التي عمدت إلى الإفادة من آراء سوسير أنموذج (رولان بارت/ سيمياء الدلالة)، الذي يرى أن البحث السيميائي يعود بالأصل إلى مسألة الدلالة، فالواقعة لا تدرس إلا بوصفها دالة، وافتراض وجود الدلالة يعني العودة إلى السيمياء[3].

وقد عمد (رولان بارت) إلى قلب المقولة السوسيرية الأساسية التي أكدت أن السيميولوجيا هي العلم الذي يتسع ليشمل الأنظمة اللغوية (اللسانيات) وذهب إلى النقيض من ذلك عند ما قرر أن السيميولوجيا هي من يشكل فرعا من اللسانيات[4].

ويعتمد (بارت) في تثبيت فكرته هاته على قلة المجالات التي يمكن للسيميولوجيا أن تغطيها قياسا إلى اللسانيات، والمجالات غير اللسانية لدى بارت ما هي إلا شفرات غير ذات أهمية، إن لم تمتزج باللغة، فـ "اللغة الإنسانية ليست نموذجا للمعنى فقط، وإنما هي أساسه، وبهذا الاعتبار فان الأشياء لا تدل إلا

---

(1) دروس في السيميائيات ، 72 .

(2) شفرات الجسد، 42.

(3) دروس في السيميائيات، 74.

(4) ينظر: مبادئ في علم الأدلة، رولان بارت، ت: محمد البكري، 29.

بواسطة اللغة الإنسانية التي تمدنا بالمعنى، ومعناها هو النموذج والمثال، أما معاني الأشياء فهي لا تعدو أن تكون معاني ترمي إلى الاقتراب من المعاني النموذجية التي توفرها اللغة، ويعني ذلك أن تقطيعنا للعالم تقطيع لساني في جوهره، إذ لا تتكون المعاني ما لم تكن هناك لغة، إذ هي المنطلق والسند، وعليه فان أي شيء لا يصير دالا إلا بالإحالة على النسق الدال الأول لان ذلك الشيء ليس سوى مرآة للنسق اللفظي"[1].

ومن هذا المنطلق الذي ناقض به بارت مقولات سوسير الأساسية، قامت رؤيته للأنظمة العلامية الأخرى (غير اللسانية) صور/ أصوات/ أزياء/ طقوس ... الخ بوصفها أنظمة مشابهة للنظام اللغوي، لهذا لم يهتم بتحليل ودراسة العلامة اللسانية فقط بل تعداها إلى العلامات غير اللسانية، وقد درسها تحت عنوان أساطير (ميثولوجيات)، وهو لا يعني بهذا المصطلح علم الأساطير التقليدي، أو الأسطورة بوصفها حكاية سردية قديمة بل "النظام المعقد للصور الذهنية والمعتقدات التي يكونها مجتمع ما لكي يسند ويوثق شعوره بوجوده هو: أي نسيج نظامه الخاص بالمعنى نفسه"[2].

ويقوم تصور بارت للعلامة على فهم جديد للمقولات التي قدمها سوسير وهذا الفهم على الرغم من اعتماده الأساس السوسيري، إلا أنه يحاول أن ينفك عنه - على الأقل في دائرة توسيع المصطلح وتجديده - فعملية اتحاد (الدال بالمدلول) التي تشكل العلامة في الفكر السوسيري، يطلق عليها بارت مصطلح "الدلالة"، أما الدال السوسيري فهو (شكل) عند بارت، والمدلول لديه يساوي المفهوم، وهذا الاختلاف في التسميات لا يلغي حقيقة التطابق مع الآراء التي قدمها سوسير مع

---

(1) دروس في السيميائيات، 29 وينظر: السيميولوجيا بقراءة رولان بارت، وائل بركات، مجلة جامعة دمشق، مج 18، ع (2)، 2002، 61.

(2) البنيوية وعلم الإشارة، 120، وينظر: هسهسة اللغة، رولان بارت، ت: منذر عياشي، 9-102.



اختلاف أن الدلالة التي يقصدها (بارت) لا تتولد من التقاء الدال بالمدلول، بل تتولد على مستوى (الأسطورة) من خلال العلاقة الاتحادية بين الشكل (العلامة عند سوسير دال + مدلول)، والمفهوم (المدلول البارتي)[1].

لذلك فالأنساق السيميائية لدى بارت تقسم على: النسق السيميائي من الدرجة الأولى (اللغوي)، والنسق السيميائي من الدرجة الثانية (وهو الذي ينطبق عليه شكل الأسطورة)[2].

وبهذا فان بارت "يرى أن الدلالة العينية الحقيقية هي العلامة عند مستوى النظام الأول (النسق السيميائي الأول) أما الإيحاء أو الظلال الدلالي فيتولد حين تتحول علامات المستوى الأول إلى دوال محضة في المستوى الثاني، فتشير إلى مداليل ينجم عنها، حين تتوحد دوالها بمداليلها دلالات جديدة، وهذا النظام الجديد هو الذي نجده في الأدب والإبداع الجمالي"[3].

وهذا التأكيد على التمييز بين الدلالات الحقيقية الحرفية للدوال والدلالات المجازية ما يسمى في الثقافة العربية بـ (ظلال المعاني)[4].

وفي مرحلة لاحقة عمد بارت إلى المزج بين مقولات (سوسير) و(هيلمسليف)، وبلورتها في طرح خاص، فاللساني الدانماركي يلخص نظريته على هذه الشاكلة[5].

---

(1) دليل الناقد الأدبي (إضاءة لأكثر من خمسين تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصراً)، ميجان الرويلي وسعد البازعي، 112 - 113.

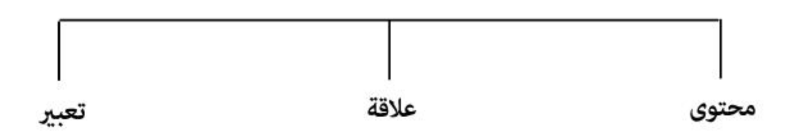
(2) مبادئ في علم الأدلة، 29.

(3) دليل الناقد الأدبي، 113.

(4) المغامرة السيميولوجية، هاشم صالح، الفكر العربي المعاصر، بيروت - باريس، ع (44-45)، 1987، 59.

(5) ما هي السيميولوجيا، 45 - 46.





أما بارت، فهو يبدل المفاهيم الهيلمسليفية، التعبير والمحتوى (اللساني أو الميتالساني) بـ بالمفاهيم السوسيرية، الدال والمدلول على مستويين، المستوى الأول (التعيين)، ويتضمن (دال التعيين/ مدلول التعيين) ويشكلان المستوى الثاني (التضمين) الذي يتضمن كذلك (دال التضمين/ مدلول الضمين)، كما في الخطاطة الآتي:

	دال التعيين	مدلول التعيين
دال التضمين		مدلول التضمين

وقامت عناصر السيميولوجيا لدى بارت على أربعة محاور رئيسة وهي[1]:

1. اللغة والكلام.
2. الدال والمدلول.
3. المركب والنظام.
4. التقرير والإيحاء.

ثانيا. العلامة والرواية:

تأسيسا على الطرح السابق، في تحديد مفهوم العلامة، يتبين أن علم العلامات، بحث عام يشمل جميع أنظمة التواصل، على اختلاف مرجعياتها المعرفية من علوم ومعارف وآداب وطقوس، ويبرز الأدب بوصفه نظاما تواصليا له خصوصية مميزة عن غيره من الأنظمة التواصلية الأخرى، فكل نظام تواصلي غير النظام الأدبي، يقود القارئ -في أغلب الأحيان- إلى قراءة مبرمجة أحادية المعنى تتوافق مع نظام فك شفراته، قراءة لا تتغير فيها دلالات الأشياء إلا بحسب خروجها على السياق

(1) ينظر: السيميولوجيا بقراءة رولان بارت، وائل بركات، مجلة جامعة دمشق، مج 18، ع (2)، 2002، 63.



الذي أنتجت فيه، بينما الأدب بوصفه نظاما يهدف التواصل يسعى جاهدا إلى عدم الكشف بسهولة عن مدلولاته وآليات بناءه، ويستخدم في الأغلب (التلميح دون التصريح)، مما يفرض خصوصية في التعامل معه، وتتجلى هذه الخصوصية في المرونة التي منحها (علم العلامات) لقارئ الأدب، وهذه المرونة حررت النص/ القارئ من القراءة الآلية/ المبرمجة لعلامات النص الأدبي موجهة إياه نحو قواعد علمية صارمة واجتهاد فردي ذاتي في وقت واحد[1].

هذه الخصوصية التي تتميز بها أنظمة التواصل الأدبية نطرح سؤالا مهما: كيف يمكن تحديد (قراءة) العلامة الأدبية على نحو عام والعلامة الروائية على نحو أخص؟

فالرواية مدونة سردية تتكئ على نحو واضح على الواقع الحياتي، إلا أنها بخلاف أجناس أدبية أخرى (الشعر، المسرحية) "لا تتحدد بسماتها الشكلية بقدر ما تتحدد بمدلولها المرتبط عادة بفكرة المتخيل"[2].

وبهذا تبرز العلاقة الجدلية بين الواقع والمتخيل في التحكم بالصياغة الفنية لمفردات الشكل الروائي، الذي تجتمع فيه التقنيات والدلالات المتناقضة وبما أن النصوص الروائية تتكون حسب البحث السيميائي من شفرات متعددة يمكن عن طريقها استخلاص معنى من حدث ما على أساس أن الهيئة النهائية للعلامة منتظمة كذلك من تلك الشفرات، وهذه الشفرات هي "القوى التي تصنع المعنى"[3]، وهي علاقة تبادلية دلالية بين عنصرين يمكن لأحدهما أن يحل محل الآخر، والشفرة code

(1) علم العلامات والنص الأدبي (سلطة القارئ) بلواهم محمد، 37 ضمن كتاب (السيميائية والنص الأدبي).

(2) النص الروائي (تقنيات ومناهج)، بيرنار فاليط، ت: رشيد بنحدو، 6.

(3) البنيوية والتفكيك (تطورات النقد الأدبي)، س. رافيندران، ت: خالدة حامد، 70.

بمجملها هي القواعد والقوانين التي ترسم الطريقة التي يجب أن تحدد في معالجة مواقف معينة[1].

على هذا الأساس تحرص أغلب الروايات منذ مطلعها (عنوانها) على عرض عدد من العلامات التي تعمل على تحديد هوية النص وتبرر دلالاته المختلفة وعن طريقها يمكن للقارئ أن يقلص من التباسات النص الذي بين يديه[2].

وقد قدمت محاولات رائدة لدراسة سيميائية النص السردي، لعل أبرزها دراسة (رولان بارت) لقصة بلزاك (ساراسين) والمعنونة S/Z وهي تصور "فعالية تفسيرية تبحث عن معنى نهائي، (...) واختزال النص إلى نمط واحد أو رسالة لغوية واحدة"[3].

وبين (بارت) أن النص الذي درسه ما هو إلا نسق يتكون من عناصر (شفرات) تعمل على خلق المعنى ويعمد في تحليله لهذه القصة إلى عمليتين أساسيتين:

- الأولى: تقسيم (تقطيع) النص على وحدات قرائية، ويشترط في هذا التقطيع أن يكون اعتباطيا بعيدا عن أية عملية منهجية.

- الثانية: هذه العلمية معتمدة على الأولى إذ أن تقسيم النص إلى "وحدات قد مكن بارت من التعرف على القوى الكبرى التي ترتب هذه الوحدات الصغيرة لتجعل منها وحدة كبرى ... مرئية ومفهومة ومحسوسة تسمى النص ... ويطلق بارت على هذه القوى اسم الشفرات"[4].

---

(1) القارئ والنص (العلامة والدلالة)، سيزا قاسم، 25.

(2) النص الروائي، 84.

(3) المعنى الأدبي (من الظاهراتية إلى التفكيكية)، وليم راي، ت: يوئيل يوسف عزيز، 197.

(4) البنيوية والتفكيك، 70.



ويعتمد بارت على الوحدات القرائية (الكبرى) في فك مغاليق الشفرات الرئيسة الخمس التي حددها واستنبطها من نص قصة بلزاك، وهي التي "تنضوي فيها الدوال النصية كلها"[1]. وهذه الشفرات هي[2]:

1. الشفرة التخمينية.
2. الشفرة الدلالية.
3. الشفرة التأويلية.
4. الشفرة الرمزية.
5. الشفرة الإحالية (الإشارية).

المحاولة الأخرى التي أفرزت تصورا جديدا في الدراسات السردية السيميائية، جاءت على يد (أ- ج - غريماس)[*] الذي اعتمد في صياغة نظرياته على منطلقات كان من أبرزها: التأكيد على أهمية الاشتغال الآني للأنساق اللسانية والآليات الدلالية، وتطوير الجهاز المورفولوجي الذي قدمه بروب، والعمل على اختزاله وتوسيع مجال تطبيقه، ومن منطلقاته الأخرى مفهوم العامل، والمقطع السردي، والمكون العميق والمكون السطحي للنص السردي، وكان هم غريماس يتلخص في "تحليل القوانين التي تحكم العلاقة بين اللغة وعناصر القص المعروفة على نحو يشبه تحليل دي سوسير للعلاقة بين اللغة النظام واللغة الأداء"[3].

---

(1) البنيوية والتفكيك، 70.

(2) ينظر: البنيوية وعلم الإشارة، 106 – 109.

(*) ينظر: المدخل النظري لفصل العلامة الزمنية.

(3) ينظر: - دليل الناقد الأدبي، 104.

- البنية الدلالية، أ. ج. غريماس، ت: أحمد الفوحي، علامات، المغرب، ع (13)، 2000، عن الانترنت موقع سعيد بنكراد saidbengrad.free.fr.
- أ. ج. غريماس (من تحليل الخطاب إلى تحليل المنهج)، نزار التجديتي، علامات، الرياض، مج (18)، ع (32)، 1999، 198.
- السيميائيات السردية (المكاسب والمشاريع)، أ.ج. غريماس، ت: سعيد بنكراد، آفاق، المغرب، ع (8-9)، 1988، 124.



إن المقاربات السابقة تقدم النص الروائي بوصفه كيانا لغويا شأنه شأن سلسلة من العلامات يقوم على بعض الكلمات (المقولات) الأساسية[1].

وهذه العلامات (الرئيسة) هي من يعمل على توجيه القراءة وكشف المعنى، وبما أن البحث في العلامة هو بحث في المعنى[2] لذلك تنهض العلامة الروائية على جملة من الخصائص التي تميزها عن العلامات الأدبية في الأجناس الأخرى، وان بدت في أحيان معينة متداخلة معها.

الخاصية الأولى: (التوليد) ذكرنا سابقا أن النص الروائي يتأسس على علامات رئيسة ولكن وجوده لا يتوقف على هذه العلامات فقط، بل تنتظم حول العلامات الأساسية (تتولد عنها) علامات فرعية تعمل على تعزيز العلامة الأساسية، وتمثل في أغلب الأحيان امتداد لمعناها العام.

الخاصية الثانية: (الامتداد) العلامة الروائية لا تميل نحو التكثيف المطلق (كما في العلامة الشعرية) بل هي مفتوحة على النص بأكمله، ولذلك لا تتحدد بسهولة عن طريق مقطع سردي معين، إلا بربطه ببقية المقاطع، وهذا الامتداد يفرض على العلامة الروائية صفة التشعيب/ التشظي مما يوحي بالتكرار أو الخروج عن المعنى العام الذي حددته العلامة الرئيسة.

الخاصية الثالثة: (التحول) فالعلامة الروائية تميل إلى عدم الاستقرار والسكون، وهذه الصفة تعود لسببين الأول طبيعة النص الروائي المرتبط بأحداث مختلفة وتطورات زمنية وتغيرات مكانية وتحولات اجتماعية تاريخية، والثاني طبيعة العلامة ذاتها إذ تتقاطع في فضاءها منظومات معرفية مختلفة كل ذلك

---

(1) فن الرواية، ميلان كونديرا، ت: بدر الدين عرودكي، 88.

(2) ينظر: - اللسانيات والدلالة، 28.

- جمالية العلامة الروائية، جاسم حميد جودة، أطروحة دكتوراه، كلية التربية, جامعة الموصل، 2002، 25.



يفرض على العلامة الروائية نوعا من التحول/ التغيير ونمطا مـن عـدم الثبـات لتحقـق للنص الروائي الحيوية وتبعده عن السكون.

الخاصية الرابعة: التعقيد/ التركيب فـ "روح الرواية هي روح التعقيد، وكل رواية تقـول للقارئ: "إن الأشياء أكثر تعقيدا مما تظن""[1].

لذلك توصف العلامة الروائية بأنها علامة مركبة تميل للتعقيد والتعالق مـع غيرهـا مـن العلامات وتبتعد عن تسطيح المعنى.

الملاحظ أن صفات العلامـة الروائيـة ناتجـة عـن طبيعـة الروايـة بوصـفها جنسـا أدبيـا متحولا قابلا للتغيير والتقاطع مع الأجناس الأدبية الأخرى والمعارف بصورة عامة.

إن العلامة الروائية هي بحث في تقنيات الشكل الـروائي والمضـامين التـي يفرزهـا هـذا الشكل، وبهذا فهي دراسة تجمع بين (الشكل/ المضمون) للوصول إلى المعنى.

---

(1) فن الرواية، 25.





الفصل الأول
العلامة الزمنية





مدخل:

الزمن فكرة مجردة، اهتمت بها التيارات الفلسفية والنقدية منذ القدم، وهي ركيزة أساسية في جوهر المعرفة الإنسانية، التي تحاول أن تؤسس فعلها، وتحقق كينونتها على المستويين التوجدي والتعاقبي، وبهذا يتجلى الزمن مكونا مرتهنا بالخبرة الإنسانية التي حاولت أن تفسره وتفهمه على نحو أو آخر.

ولارتباطه بالخبرة الإنسانية، يرتبط الزمن ارتباطا لصيقا بالفنون التي هي نتاج بشري متدفق في الزمان، وبذلك يتبدى الاهتمام بالزمن في كل فن(1).

والفن الروائي "مثل الموسيقى فن زماني لأن الزمان هو وسيط الرواية، كما هو وسيط الحياة"(2).

وعن طريق التواجد الزمني في النص الروائي، يحقق الأخير حضوره المنطقي بواسطة العلاقات الزمانية المتشابكة فالرواية ما هي إلا "تركيبة معقدة من قيم الزمن"(3). وبما أن اللغة عبارة عن أفعال متتالية في الزمن، وان الخطاب الروائي لا يحقق كينونته إلا عن طريق هذه اللغة، لذا أصبحت الرواية مرتهنة باللغة، فمن غيرها لا يمكن لأي نص سردي أن يحمل دلالة زمنية(4).

ولقد كان لحركة الشكلانيين الروس الأثر الحاسم في إدراج مقولة الزمن في النظريات النقدية التي اهتمت بالنصوص السردية على اختلافها، وكانت آراؤهم حجر الزاوية للدراسات اللاحقة، وخاصة تركيزهم على العلاقات التي تربط بين الأحداث، لا على الأحداث في حد ذاتها(5).

---

(1) الزمن والرواية، أ. أ. مندلاو، ت: بكر عباس، 17.

(2) الزمن في الأدب، هانز ميرهوف، ت: اسعد رزوق، 9.

(3) الزمن والرواية، 75.

(4) الوجود والزمان والسرد، تحرير: ديفيد وورد، ت: سعيد الغانمي، 13.

(5) نظرية المنهج الشكلي، 192.



وهذا ما يفسر استعارة السرديين، الكثير من المفاهيم اللسانية، معتمدين في ذلك على الصلة الوثيقة بين اللغة والأدب.

إن الثنائية الضدية التي أطلقها الشكلانيون الروس (الحكاية/ الخطاب) هي من أعطى الأساس النظري والتطبيقي للدراسات اللاحقة، وهذه الثنائية اعتمدت على التفريق الذي أقامه (توماشفسكي) بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي، ويظهر هذا التمييز الاختلاف الجذري بين عرض الأحداث على نحو متسلسل زمنيا (مبدأ السببية)، وبين إعادة ترتيب الأحداث على وفق طريقة فنية معينة تعتمد الإثارة والتشويق، وتكسير خطية الأحداث، وبهذا يتشكل الزمن جماليا عن طريق التلاعب بأنساقه المختلفة[1].

وتأسيسا على هذه الثنائية، كانت الانطلاقة الحقيقية للدراسات السردية، التي يظهر عن طريقها الاختلاف القائم بين نظام الأحداث في الحكاية وطريقة عرضها (السرد). وتعتمد الدراسة السيميائية في تحليلها للنص السردي على محورين اثنين هما: المحور الذي يركز على التمييز بين القصة والخطاب (الشكلاني)، والمحور الآخر الذي يميز بين النص والأحداث من ناحية أخرى (السيميائي)[2]، وهذا ما حدا بأن تتجه الدراسات السردية اتجاهين كبيرين:

أ. الاتجاه الشكلي/ اللساني:

برز اهتمام أصحاب هذا الاتجاه بالخطاب دون الالتفات إلى الحكاية، ودرسوا العلاقات القائمة بينهما (حكاية/ خطاب) على وفق ثلاثة مستويات: المحكي- الحكاية - السرد[3]. إن التركيز على الخطاب أدى إلى الاهتمام بالتقنية السردية، فأصبح البحث عن المعنى مرتهنا بـ (الشكل/ التقنية) لدى أصحاب هذا الاتجاه،

---

(1) نظرية المنهج الشكلي، 180.

(2) السيمياء والتأويل، 185.

(3) نظرية السرد (من وجهة النظر إلى التبئير)، جينيت وآخرون، ت: ناجي مصطفى، 97.



ولهذا عدت السردية الشكلية الخطاب "جملة كبيرة وهو يكون بطريقة ما مثل جملة تقريرية (...) مشروع سرد صغير"[1].

وعد (تودوروف) النص الأدبي بناء لغويا[2]، أما (هاريس) فيقدم مفهوما للخطاب يعتمد فيه على المنجز اللساني، ويرى فيه أن الخطاب لا يعدو أن يكون مجموعة من الجمل المتتالية، والمنغلقة التي يمكن من خلالها دراسة بنية مسلسلة من العناصر بواسطة المنهجية التوزيعية[3].

ويقدم أصحاب هذا الاتجاه مكونات الخطاب على أنها مكونات الفعل ذاته فـ (رولان بارت) لا يجد في الخطاب السردي إلا العناصر الرئيسة للفعل من أزمنة ومظاهر وصيغ وضمائر[4] ويتابع (تودوروف) بارت عندما يماثل بين دراسة الخطاب والفعل، على أساس المقولات الأساسية للفعل[5].

لذلك أصبح لعنصر الزمن أهمية واضحة في تحليل الخطاب شكليا، وقدمت في ذلك من خلال الاتكاء على الموروث الشكلاني واللساني مقاربات عدة لضبط آلية اشتغال الزمن داخل النص الروائي.

يميز (بنفنست) في هذا الإطار بين أنماط ثلاثة من الأزمنة وهي[6]:

1. الزمن الفيزيائي/ الطبيعي للعالم: وهو زمن خطي غير متناه يقيسه الفرد على وفق إحساساته وإيقاع حياته (زمن ذاتي).

---

(1) التحليل البنيوي للسرد، رولان بارث، ت: حسن بحراوي - بشير القمري - عبد الحميد عقار، آفاق (المغرب)، ع (8-9)، 1988، 9.

(2) الإنشائية الهيكلية، ت. تودوروف، ت: مصطفى التواتي، الثقافة الأجنبية (بغداد)، ع (3)، 1982، 4-5.

(3) نقلاً عن فضاء النص الروائي، محمد عزام، 16.

(4) التحليل البنيوي للسرد، رولان بارت، ت: حسن بحراوي، بشير القمري، عبد الحميد عقار، آفاق، المغرب، ع (8-9)، 1988، 9.

(5) الشعرية، ت. تودوروف، ت: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، 45-46.

(6) نقلاً عن: فضاء النص الروائي، 122-123.



2. الزمن الحدثي: وهو زمن الأحداث الذي يغطي حياتنا بوصفه متتالية من الوقائع (زمن موضوعي).
3. الزمن اللساني: وهو مرتبط بالكلام، ومنبعه الحاضر، وهو في الواقع زمنان، زمن الخطاب، ويتميز بمستوى الحضور، وزمن الحكي، ويتميز بمستوى الانقضاء.

ويعتمد (بارت) على آراء بنفنست ويعمل على تطويرها، ويؤكد أن أزمنة الأفعال لا تؤدي معنى الزمن المعبر عنه في النص، بقدر ما تكون غايتها تكثيف الواقع وتجميعه عن طريق الربط المنطقي للأحداث(1).

وفيما بعد يعود (بارت) عند تحليله للسرد بنيويا، إلى طرح آرائه حول الزمن، إذ عده مستوى من مستويات الخطاب وان المنطق السردي هو الذي يكشف عن الزمن، فضلا عن ذلك فإن "الزمن لا وجود له أو لا يوجد على الأقل إلا وظيفيا أي باعتباره عنصرا من عناصر نظام سيميائي: إن الزمن لا ينتمي إلى الخطاب بمفهومه الضيق، وإنما ينتمي إلى المرجع، فالسرد واللغة لا يعرفان سوى زمن سيميولوجي، أما الزمن الحقيقي فهو وهم مرجعي أو واقعي"(2).

والسرد لدى تودوروف فن زماني بامتياز(3)، وهو عندما يدرج مبحث الزمن في دراسته للخطاب يعتمد في ذلك على عدم التطابق والاختلاف القائم بين زمنية الحكاية وزمنية الخطاب، فالأول خطي والثاني متعدد الأبعاد، ويرصد تبعا لذلك

---

(1) درجة الصفر للكتابة، رولان بارت، ت: محمد برادة، 48-49.
(2) التحليل البنيوي للسرد، ت: حسن بحراوي وبشير القمري وعبد الحميد عقار، آفاق (المغرب)، ع (8-9)، 1988، 16.
(3) نقلاً عن: السردية حدود المفهوم، بول بيرون، ت: عبد الله إبراهيم، الثقافة الأجنبية، بغداد، ع (2)، 1992، 27.



ثلاث علاقات تقوم بين زمنية العالم المقدم (الحكاية) وزمنية الخطاب المقدم، وهي: النظام - المدة - التواتر[1].

يحاول (جيرار جينت) أن يقدم جهازا منضبطا في تحليل الخطاب الروائي، لذلك فهو يرصد ثلاثة مفاهيم مختلفة ومتداخلة للسرد/ الخطاب[2]:

- المعنى الأول - وهو الأكثر تداولا والشائع في الوقت الحاضر، ويشير إلى الملفوظ السردي أي الخطاب الشفاهي أو الكتابي، الذي يتكفل أخبارنا بالحدث أو سلسلة الأحداث.
- المعنى الثاني - ويختص بعملية تعاقب الأحداث الحقيقية والخيالية التي تكون موضوع الخطاب.
- المعنى الثالث - وهو الأقدم، ويشير إلى الحدث، لكنه ليس الحدث في ذاته هذه المرة، بل الأحداث المتكونة من أن احدهم يروي شيئا.

ويطرح (جينت) مشكلة الزمن في النص الروائي "من افتراض مسبق يراهن على وجود زمن في درجة الصفر، عليه يتأسس تطابق أو تفاوت زمن المحكي وزمن القصة"[3]. إن التطابق أو الاختلاف/ التفاوت بين زمنين (الحكاية/ الخطاب)، تترك الباحث أمام علاقات ثلاث عند محاولته ضبط البنية الزمنية وهي:

- العلاقة الأولى - وهي تمثل مجمل العلاقات التي تنشأ بين "الترتيب الزمني لتتابع الأحداث في القصة والترتيب الزمني الكاذب لتنظيمها في الحكاية"[4]

---

(1) ينظر: مقولات السرد الأدبي/ ت. تودوروف، ت: الحسين سحبان وفؤاد صفا، آفاق (المغرب) ع (8-9)، 1988 44 والشعرية، 48-49.

(2) مدخل إلى التحليل البنيوي والشكلي للسرد، يحيى الكبيسي، الأقلام، بغداد، ع (5-6)/ 1997، 57.

(3) النقد البنيوي والنص الروائي، 2/ 53.

(4) خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، جيرار جينت، ت: محمد معتصم وعبد الجليل الازدي وعمر حلي، 46.



وعلاقات الترتيب أو المفارقة الزمنية، تتجلى في النص الروائي عبر تقنيتين:

1. الاستذكار/ الاسترجاع و"يشكل كل استرجاع بالقياس على الحكاية التي يندرج فيها – التي ينضاف إليها – حكاية ثانية، زمنيا تابعة للأولى في ذلك النوع من التركيب السردي"[1] وللاسترجاعات أنماط عدة منها:

- استرجاع خارجي: وتبقى "سعته كلها خارج سعة الحكاية الأولى"[2] ووظيفته تكميل هذه الحكاية.
- استرجاع داخلي: وهذا النمط خلاف الأول إذ تكون سعته داخل الحكاية الأولى[3].
- استرجاع مختلط: وتكون نقطة مداه سابقة لبداية الحكاية الأولى، ونقطة سعته لاحقة لها[4].

بعد ذلك يقدم جينت تفريعات وأقساما متعددة لنمط الاسترجاع الداخلي.

2 – الاستباق: ويذكر جينت أن أقسام وأنواع هذه التقنية، خارجية، وداخلية، وان التفريعات الأخرى هي ذاتها الموجودة في تقنية الاسترجاع[5].

وبناء على رأيه فإن المفارقة الزمنية قد تمتد وتشمل أنواعا أخرى مثل[6]:

1 – استباق على استرجاع.

2- استرجاع على استباق.

وبذلك يكون الزمن أمام حركتين تعمل إحداهما على إلغاء الأخرى.

---

(1) م. ن، 60.

(2) م. ن.

(3) م. ن.

(4) م. ن.

(5) م. ن، 76-85.

(6) خطاب الحكاية: 86-92.

- العلاقة الثانية – وهي تمثل العلاقة بين "المدة المتغيرة لهذه الأحداث أو المقاطع القصصية والمدة الكاذبة (في الواقع) لروايتها في الحكاية"[1]، والمقصود بهذه العلاقة، السرعة السردية التي يتم من خلالها مقارنة زمن السرد/ الخطاب قياسا على زمن الحكاية، وحدد جينت لهذه العملية تقنيات أربع: التلخيص – الحذف – المشهد – الوقفة الوصفية.
- العلاقة الثالثة – علاقات التواتر/ التكرار "بين قدرات تكرار القصة وقدرات تكرار الحكاية"[2] وأنماط التواتر لديه:

1. أن يروى مرة واحدة ما وقع مرة واحدة، ويطلق عليه اسم الحكاية التفردية[3].
2. أن يروى مرات لا متناهية ما وقع مرات لا متناهية[4].
3. أن يروى مرات لا متناهية ما وقع مرة واحدة، ويدخل (جينت) رواية (وجهات النظر المتعددة) ضمن هذا السياق[5].
4. أن يروى مرة واحدة ما وقع مرات لا نهائية ويطلق عليه اسم الحكاية الترددية[6].

ب. الاتجاه السيميائي:

الحكاية دون الخطاب هي مجال الاهتمام هنا، فهي قد أصبحت "ترسيمة الرواية الأساسية ومنطق الأفعال ونحو الشخصيات، وهي كذلك مجرى الأحداث المنتظم زمنيا"[7]. وبهذا كشفت السرديات السيميائية عن وجود بنيات

---

(1) م. ن، 46.
(2) م. ن، 46-47.
(3) م. ن، 130.
(4) م. ن.
(5) م. ن، 131.
(6) خطاب الحكاية، 131-132.
(7) القارئ في الحكاية، 133.



عميقة منظمة للخطاب، والتمظهرات السردية هي من يجعلها متوارية، والسبب في ذلك أن كل مقطع سردي يحتوي على خطاب مضموني يمكن تحليله بوصفه مشروعا سرديا[1].

الشكلانية الروسية كانت كذلك الرافد الأساس لأصحاب هذا الاتجاه، فالجهاز الإجرائي/ الوظائفي الذي قدمه (فلاديمير بروب) لتحليل الحكاية الخرافية، كان المنطلق لدراسات لاحقة أفادت منه، فقد حاول (غريماس) أن يقدم صياغة جديدة لهذا الجهاز تستوعب الأجناس الحكائية بأكملها ولا تنغلق على ذاتها ضمن حدود الحكاية الخرافية. ومنطلق غريماس الأساس مفهوم العامل[*]، أما المنطلق الثاني لديه، فيعمد من خلاله إلى مستويين في الخطاب:

المستوى الأول – المستوى السطحي، الذي ينقسم على مكونين[2]:

1. مكون سردي – يعتمد على متابعة التغيرات الطارئة على حال الفواعل.
2. مكون صوري – (بياني) وهدفه إخراج الأنظمة الصورية الموجودة في النص.

والأنموذج العاملي لدى غريماس ينهض على ثلاثة أزواج من العوامل (ذات/ موضوع) (مرسل/ متلقي) (مساعد/ خصم) وهذا الأنموذج يخضع لعلاقات بين العوامل تتراوح بين الاستقرار والحركة والثبات والتحول في آن واحد.

---

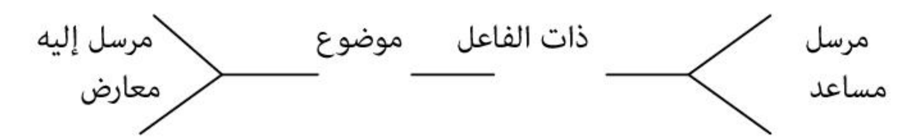
(1) ينظر: - السيميائيات السردية (المكاسب والمشاريع)، أ. ج. غريماس، ت: سعيد بنكراد، آفاق (المغرب) ع (8-9)، 1988، 124.

- مدخل إلى نظرية السرد عند غريماس (المسار السردي والنموذج السردي)، عبد العزيز بن عرفة، الفكر العربي المعاصر، بيروت، ع (44-45)، 1987، 26.

(*) ينظر: مدخل فصل الشخصية.

(2) في الخطاب السردي (نظرية غريماس)، محمد الناصر العجمي، 31-38.

والشكل الآتي يوضح هذه العلاقات:



إن العلاقة التي تربط بين الذات الفاعلة والموضوع هي أساس الحركة السردية في أنموذج غريماس وعلاقات الاتصال والانفصال هي من يحدد المسار السردي، وبذلك يتحكم المكون الصوري في المكون السردي، ويكشف عن المعنى الموجود في النص عبر آليتين هما:

- المسار الصوري - ويعرفه غريماس بأنه "مجموعة صور متلاحمة يشد بعضها بعضا، ويحيل بعضها عن بعض، فالسيارة والقطار والحافلة والطائرة تؤلف مسارا صوريا يحمل عنوان وسائل النقل"[1].
- التجمع الصوري - وهنا نكون إزاء علامة مركزية تتفرع عنها علامات ثانوية[2].

- المستوى الثاني - (المستوى العميق) وهو الذي يختص بدراسة البنيات العميقة للنص مستندا على نظام الوحدات المعنوية الصغرى.

مع المستوى العميق نحن أمام إشكاليات متعددة، فهناك المعانم السياقية ذات القدرة التوليدية، وهي اصغر الموضوعات المعنوية وغير قابلة للتجزئة، وتتكون من أزواج متضادة (حياة/ موت) (إنساني/ حيواني) (منغلق/ منفتح) وهذه المعانم تتجمع وتتواشج فيما بينها ليطلق عليها اسم (القطب الدلالي)، فالحياة/ الموت يتجمع حول كل منهما مجموعة من المعانم المتصلة فيما بينها وكل منها نطلق عليه اسم

(1) نقلاً عن: في الخطاب السردي، 79.
(2) م. ن، 80.



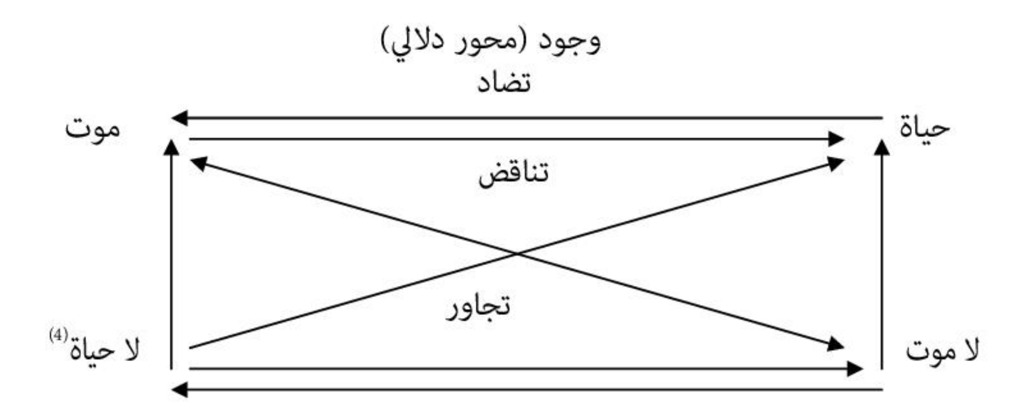
(القطب الدلالي) والذي يربط بين هذين القطبين الدلاليين ما يسمى بـ (المحور الدلالي)[1].

وبهذا لا يكون استنباط المعنى من البنية السطحية للنص فقط، وإنما بالاعتماد كذلك على البنية العميقة للنص، وتوليد المعاني من هذه البنى[2].

بناء على ذلك يقترح (غريماس) أنموذجا ينظم من خلاله العلاقات المعنوية للنص، ويربط به بين التعارضات والتناقضات، وهذا الأنموذج هو (المربع العلامي) الذي يعتمد مبدأ المقابلة والاختلاف.

"والمربع العلامي في الحقيقة شكل بحثا يمكن استعماله على جميع المستويات: مستوى الدلالات الضمنية البسيطة أو النواة الدلالية/ مستوى الخطاب من حيث الوظائف ومستوى الخطاب من حيث المفردات"[3].

ويوضح (غريماس) علاقات المربع العلامي بالمخطط الآتي:



(1) في الخطاب السردي، 90-92.
(2) مدخل إلى نظرية القصة (تحليلاً وتطبيقاً)، سمير المرزوقي، جميل شاكر، 119.
(3) م. ن، 122.
(4) في الخطاب السردي، 95.



الإشكالية الثانية التي يحاول غريماس طرحها هي قضية (المقطع السردي)، على أساس أن الباحث ينطلق من المقطوعة القصصية لا من الجملة التي هي كيان نحوي لا يمكن أن يكون ركيزة للبحث عن الدلالة[1].

وعلى الرغم من ذلك فان الجملة السردية هي المكون الأساس في البنية السردية الكبرى، وبهذا نكون إزاء بنية سردية صغرى (جملة) وبنية سردية كبرى (مقطع). وخلاصة القول أن البنية السردية الكبرى (مقطع/ وحدة/ بنية) ما هي إلا قصة مكتملة بذاتها، قد تكون مستقلة أو تابعة لما بعدها، وفي الحالة الأولى يكون المقطع مكتفيا بذاته، ومتطابقا مع مسار الحكاية الأولى، وفي الحالة الثانية يندرج مع باقي أجزاء الحكاية، وبهذا تكون الرواية سلسلة من المقاطع المتآزرة لأداء دلالتها الكلية[2]، وهناك صيغ ثلاث تترابط المقاطع السردية في النص بالاعتماد عليها وهي:

التتابع - إذ تنتظم المقاطع على وفق التسلسل الخطي فتكون نهاية مقطع بداية لمقطع آخر.

التناوب - وتتمثل في سرد مقطعين أو أكثر بالاعتماد على التداول بينهما.

التضمين - ويتمثل بإيراد حكاية فرعية (أو حكايات) في صلب الحكاية الأصلية ومثاله قصص ألف ليلة وليلة[3].

إن محاولة الجمع بين السردية الشكلية والسردية السيميائية، تحقق وتضمن لتحليل الخطاب الروائي، التماسك وعدم الانحياز لجانب التقنية على حساب المعنى أو العكس، فاهتمام السردية الشكلية انصب على التقنية (الشكل) من دون المعنى، والسردية السيميائية حصرت همها في البحث عن علاقات المعنى، ولكن الربط بين

---

(1) في الخطاب السردي، 122-123.
وينظر: - النص الروائي (تقنيات ومناهج)، 86-87.
- التحليل السيميائي للخطاب السردي، عبد الحميد بورايو، 7-9.
(2) في السرد (دراسات تطبيقية)، عبد الوهاب الرقيق، 166-167.
(3) م. ن، 167-168.



الشكل والمضمون (علاميا) كان مع انجازات سوسير اللغوية وأصحاب المدرسة البنيوية، إذ أعطت قيمة للمدلول في النص، وبذلك أصبحت عملية التحليل ذات اتجاهين رئيسين، احدهما يهتم بالخطاب/ التقنية والثاني يهتم بالحكاية/ المعنى. وتأسيسا على هذا المهاد النظري، سيكون هذا الفصل مبنيا على ثلاثة مباحث، كل مبحث يتكون من بنية سردية كبرى، تنضوي تحتها وحدات سردية ومن ثم مقاطع، وستختص كل بنية بجزء من الثلاثية، تكتمل به حدود (مقطع سردي كبير)، ويرتبط دلاليا وبنائيا في الوقت ذاته مع بقية الأجزاء/ المقاطع.



المبحث الأول

البنية السردية الأولى

تبدأ أحداث هذه البنية السردية مع دخول داود باشا بغداد منتصرا، وتمتد إلى نهاية الجزء الأول من الثلاثية، وأحداث نقل سيد عليوي (قائد الجيش) إلى مدينة كركوك، وتضم هذه البنية، خمس وحدات سردية.

- الوحدة السردية الأولى (النصر):

تمتد هذه الوحدة من نهاية المعركة ودخول بغداد (ص 25) إلى مقتل سعيد باشا على يد سيد عليوي (ص 64).

تنفتح هذه الوحدة على استباق داخلي تمهيدي[1]، يتطلع بحذر إلى ما سيأتي من أحداث أعقبت المعركة الفاصلة بين داود وسعيد، فالراوي الخارجي (غير المشارك)، يقدم تطلعات عن قرب دخول داود باشا مدينة بغداد التي تسودها أجواء الترقب والحذر والخوف، وتأخذ هذه التوقعات المستقبلية شكل التخمين عن دخول المدينة أو عدمه "اختلى داود باشا بمحب الدين المرادي، كبير المنجمين، ليقرأ له الطالع، وليستشيره حول انسب الأوقات لدخول بغداد (...) وفي يوم الجمعة العشرين من شباط، قال محب الدين المرادي للباشا همسا وهو يستعد للتهليل والتكبير: حان وقت السعد يا باشا وبغداد منذ اليوم لك، فإذا أصبحت الشمس في برج الزوال صل ولا تتأخر في الدخول ادخل بغداد آمنا، ادخلها بدون تأخير"[2].

إن هذا الاستباق الداخلي الذي لا يتجاوز المدى الزمني للحكاية الأصلية، ولا يبتعد عن حاضر القص الراهن إلا قليلا، يشكل مفارقة زمنية أولى في الخطاب، تعمل على بث أجواء الترقب في الزمن الحاضر، والتطلع بحذر إلى المستقبل المغيب، وهذه البنية الزمنية الاستباقية لا تذهب بعيدا عن حاضر القص، بل تعمل بوصفها تمهيدا للأحداث الخطيرة التي سيتم سردها لاحقا، ولن يتأخر السرد كثيرا

---

(1) ينظر: بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، 133.

(2) ارض السواد، عبد الرحمن منيف، 1، 25-26.



لتحقيق صحة الاستباق، بل يقدم مشهدا طويلا عن دخول القوات المنتصرة بقيادة داود باشا لمدينة بغداد "لما كبر المؤذن معلنا منتصف النهار، وما أن انتهت الصلاة، وكانت قصرا، حتى دقت الطبول إيذانا بالدخول، فامتطى الباشا حصانه وهمزه، فمد الحصان رجله اليمنى، كما أكد الكثيرون، واقتحم، وكان هذا من مطالع الخير والبركة، وبلمح البصر اجتاز الباب الشرقي، وبلمح البصر أصبح الباشا في بغداد"[1].

بعد توالي المشاهد المتضمنة نهاية المعركة، ودخول القوات المنتصرة مدينة بغداد، يعمد السرد إلى استخدام أكثر من تقنية زمنية (استذكار – استباق – تلخيص – حذف – مشهد - تواتر). فعند التمهيد لمقتل (سعيد باشا) الوالي السابق، نكون أولا أمام استباق مفتوح على زمن الحكاية بأكملها، وهذا الاستباق يعلن عن احتمالية حدوث عملية القتل "توصل عليوي، وبحس فطري، إن المشكلة التي يجب أن تحل لكي يكتمل النصر التخلص من سعيد باشا، كان يعرف مثل داود باشا، إن حمادي جريح يعاني سكرات الموت، وبالتالي لا يشكل أية خطورة. أما الخطر، كل الخطر، فهو سعيد"[2].

ويتداخل هذا الاستباق مع استرجاع يأتي مباشرة بعده، لكي يحدد الأسباب التي دعت سيد عليوي إلى قتل سعيد "في اليوم الأول استراح سيد عليوي وخلال هذه الاستراحة استعاد الماضي كله. تذوق من جديد طعم الاهانات التي تلقاها من سعيد: الاعتقال ثم إصدار حكم الإعدام، والتهديد بالتنفيذ كل يوم. ثم تدخل الباليوز لتخفيف حكم الإعدام، وكيف رفضه سعيد أول مرة، ورفض في المرة الثانية، وأخيرا حين وافق مضطرا قال انه يفعل ذلك إكراما للقنصل، لان الآغا يستحق الإعدام أكثر من

---

(1) الرواية، 1/ 26.

(2) م. ن، 34.



مرة (...) استعاد الآغا هذا الشريط من الذكريات فامتلأت نفسه بالمرارة والحقد، وقرر أن لا ينتظر، وان ينتقم بنفسه"[1].

إن التلاعب بالأنساق الزمنية الثلاثة واعتماد (الحاضر) نقطة انطلاق نحو المستقبل، ومن ثم العودة إلى الماضي لتنوير القارئ بأسباب الحقد المتبادل بين الرجلين، كل ذلك يحمل في طياته إشارات جمالية ودلالية، فالماضي هو من يؤثر في إعادة ترتيب وصياغة أوراق الحاضر، ومن هذا الحاضر يمكن أن نطل على المستقبل، وبذلك يكون كل من النصر (الحاضر) والحقد (الماضي) عملا على تحديد نهاية سعيد (الإعدام).

بتواتر حكائي يقترب من تقنية التعدد الصوتي[2]، يستعرض السرد مقتل/ نهاية سعيد، ويعتمد هذا التواتر على رواية ما حدث مرة واحدة أكثر من مرة (مرات لا متناهية)، ويزاوج جينت بين هذه التقنية وبين روايات (وجهات النظر المتعددة)[3]، إن المزج بين هذا النمط من التواتر، وتقنية تعدد الأصوات (وان كانت نسبية في الثلاثية) يعود بالأصل إلى رغبة السرد/ السارد أن لا يكون التواتر/ التكرار مطابقا أو مشابها للنص الأول، على الأقل حكائيا، ويضمن له الاختلاف على مستوى الدلالة، مع تعدد الروايات.

إن الاختلاف الناتج عن التواتر/ تعدد الأصوات، يلقي الضوء على مسار سردي آخر يقدم كذلك أسبابه لمقتل سعيد (عامة الناس)، إذ أن الفساد/ الغلاء/ تردي الأوضاع/ فقدان الأمان/ العلاقة الشاذة/ المحرمة التي تجمع بين سعيد وحمادي، كل هذه الأسباب المجتمعة هي من تساعد السلطة الجديدة في وضع النهاية للسلطة القديمة، فاختلاف الموقع السردي الذي تنطلق منه كل حكاية، هو من يحدد علاقتها بأزمنة الخطاب الثلاثة، ويتضح ذلك في المخطط الآتي:

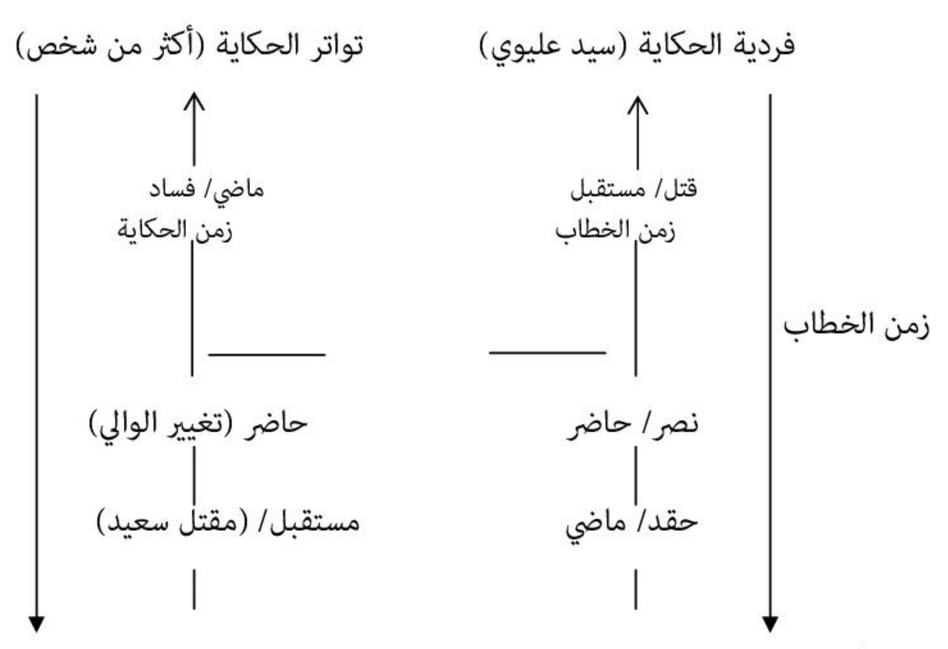
---

(1) الرواية، 1/ 35.

(2) م. ن، 54-63.

(3) خطاب الحكاية، 131.





أن الزمن لدى (عامة الناس) لا يبدو مفهوما إلا من خلال تراتبيته (ماضي - حاضر - مستقبل) وبذلك فهو يشكل خطا مستقيما، وتفهم الأحداث وتفسر من خلال هذه الخطية، أما السلطة فالتلاعب الزمني (على المستوى الفعلي) هو الأساس في تصورها عند رسمها للأحداث.

- الوحدة السردية الثانية (الهدوء):

تحتل هذه الوحدة المساحة النصية الأكبر قياسا بالوحدات الأخرى في هذه البنية، وتضم الأحداث التي أعقبت النصر ومقتل سعيد، وحالة الهدوء النسبية التي تمتعت بها مدينة بغداد، ومحاولات داود إعادة تأهيل مؤسسات الدولة، واستعراض عدد كبير من الشخصيات واستجلاء أثار النصر والهزيمة عليها.

باسترجاع داخلي مؤسس على الحكاية الأولى، تقدم أولى الشخصيات التي جنت ثمار النصر (عزرا بن سليم) - صراف بغداد - "إلى جانب داود باشا، غير بعيد عنه وهو يدخل إلى بغداد منتصرا، بعد ظهر ذلك اليوم من شباط، كان عزرا بن سليم روفه. لقد عاد عزرا أعاد أخيرا ظافرا، وها هو يحتل موقعا متقدما على



كثيرين في الموكب، وقد حرص وبذل جهدا لكي يبقى متقدما وان يراه الناس في ذلك الموقع"[1].

على شكل ذكريات متقطعة يعرف القارئ لمحات عن تاريخ هذه الشخصية المحورية، وتتداخل الذكرى مع الراهن، وتعمل على تحريكه وبنائه، ويعتمد الخطاب في هذا على الماضي الذي يتقيد إحياؤه -عن طريق تداعي الذكريات- بموضوعة شعورية حاضرة، على وفق باشلار[2]، فالهدوء الذي يبدو سمة الحاضر (حاضر الخطاب) في هذه الوحدة السردية يرجع إلى أن اغلب المقاطع السردية تعتمد على تقاطع الاستذكارات الطويلة مع المشاهد أو الوقفات الوصفية، لتحقق الأخيرة، هدوءا على المستويين النصي-والدلالي، إذ أن هدف الخطاب تبطئة عجلة السرد لتسليط الضوء على الأحداث والتصرفات الآنية للشخصيات، وهذا ما نلاحظه عند تتبعنا لشخصية القنصل الانكليزي (ريتش) فالذكرى البعيدة التي عملت بكل طاقتها على التأثير في تشكيل الحاضر، تكاد تتوارى أمام التوقفات السردية "قد تنقضي أعوام عشرات الأعوام، ولا يأتي إلى العراق مثل كلوديوس جيمس ريتش، شخصية نادرة، تراث تراكم عبر الأيام والسنين، حالة من الغواية الآسرة للسيطرة على الآخرين (...) أن الشرق البعيد موطن ألف ليلة وليلة، هو الذي ينادي ابنها (...) أن حلما أقوى من النبوءة ونشوة اشد فتكا من الخمرة المعتقة، ورغبة كالشبق، ما دفع ريتش ليتعلم العربية والتركية والفارسية"[3].

إن عملية تقليص زمن الخطاب على حساب تمدد زمن الحكاية والزمن الكتابي، هي إحدى أهم صفات الوقفات الوصفية، والوصف في هذه المقاطع التابعة للوحدة السردية الثانية لا يعمل على إيقاف تام لحركية الزمن السردي، الناتجة عن مفارقة الاستذكار، الممتدة إلى مدى غير محدد أصلا. وإنما يحدث تداخل بين

---

(1) الرواية، 1، 74.

(2) جدلية الزمن، غاستون باشلار، ت: خليل احمد خليل، 47.

(3) الرواية، 1/ 85.



الوصف والسرد، ولهذا يتأرجح الخطاب، بين الحركة والسكون، مكونا ما يعرف بالصورة السردية، التي تعمل على عرض الموجودات الموصوفة على نحو اقرب إلى الحركة[1].

ولذلك لا تنتج الوقفة الوصفية سكونا دائما على مستوى الخطاب، وإنما تتأرجح/ تتراوح بين تقلص الخطاب وتمدد الحكاية وحركة الشخصية وسكونها، لتكون دلالة ذات معنى عن الهدوء الذي أعقب المعركة والذي يسبق المعارك اللاحقة.

وهو يستعرض شخصيات أخرى كان لها دورها في حصار بغداد، يبقى السرد محافظا على صفة التباطؤ/ الهدوء، وعلى الرغم من اعتماده على الحذف والخلاصة عند الاستذكار، إلا أن ذلك لا يخلو من الوقفات الوصفية والمشاهد الحوارية التي تحاول إلغاء زمن الخطاب تماما.

عندما يعرض السرد شخصية أخرى (الشقي هوبي)، يصر على استخدام تقنية الاستذكار مزاوجا معها تقنيات تسريع السرد "ولد هوبي في محلة الشيخ عمر، وهناك نما وترعرع، عرف الفقر والحرمان منذ الصغر، لان أباه توفي باكرا، ومنذ الصغر سيطرت عليه، رغبة أن يدافع عن الفقراء، وتمنى لو يستطيع أن يؤمن لكل واحد منهم ما يكفيه من الثياب والطعام"[2].

في هذه الوحدة يعمد الخطاب إلى الأجواء البانورامية، ويستعرض أكثر من شخصية، مركزا على ماضيها، ومن ثم تطلعاتها المستقبلية وآثار النصر والهزيمة عليها، وموقعها (الشخصية) من الأحداث البارزة. أما نمط البناء الزمني المعتمد

---

(1) وظيفة الوصف في الرواية، عبد اللطيف محفوظ، 52.

(2) الرواية، 1، 137-138.



فهو التناوب/ التوازي، أي سرد قصتين أو أكثر تدور أحداثهما في مدتين زمنيتين متوازيتين[1].

ففضلا عن الشخصيات السابقة التي قدمها السرد، نجد شخصية أخرى، وهي ساسون، صراف بغداد السابق، وفي هذا المقطع تختلط الذكرى مع تقنيات تسريع وتوقيف السرد "بعد أن دخل داود باشا بغداد غاب ساسون مع الذين غابوا ... لا بل أن غيابه بدأ أثناء الحصار، أو على التحديد في الأيام الأخيرة منه، إذ بعد أن بدأ سعيد بفرض ضرائب جديدة، والاستدانة من التجار، وبعد أن باع عددا كبيرا من خيوله، في محاولة لتأمين متطلبات الحرب، أحس ساسون إن المركب بدأ يغرق ومن الأفضل أن يغادره في الوقت المناسب. لا يريد أن يتحمل العبء بعد أن أقفرت خزائن الوالي، كما لا يريد أن يتورط مع التجار بان يكون السيف الذي يستعمله سعيد لحملهم على تقديم القروض، ادعى المرض ثم ما لبث إن غاب"[2].

إن التناوب هو سمة هذه الوحدة، فلا يكاد السرد يتوقف عند شخصية، حتى ينتقل إلى أخرى، متناولا ماضيها وحاضرها، فبعد ساسون، تأتي شخصية أخرى، وهي (روجينا) المرأة المشبوهة ذات الصلات الكثيرة مع قادة الجيش والسراي والقنصلية الانكليزية "كانت في أول شبابها: جميلة، صغيرة كأنها لعبة، وكانت بحاجة إلى الحب والحماية معا. ولم يتأخر لطف الله في أن يقدم لها الحماية ولم يطل الوقت ليقع في حبها. كانت روجينا لا تحب أن تتذكر كل شيء بعد مرور السنين، لأن الشيء الذي لا يمكن أن تنساه: أن الرجل الذي يخافه جميع الناس، والذي يخيف الحكومة أيضا، وإذا ذكر اسمه تتداعى صور ووقائع لا نهاية لها عن

---

(1) مقولات السرد الأدبي، ت. تودوروف، ت: الحسين سحبان وفؤاد صفا، آفاق (المغرب)، ع (8-9) 1988، 44.

(2) الرواية، 1، 189.

شجاعته والأعمال التي قام بها ... ذاك الرجل الذي كان يخلق كل هـذا الخـوف كـان جبانا معها"[1].

دلالة المقطع الاستذكاري، ستتأكد فيما بعد عندما يتبين الدور الكبير لهذه المرأة وشبكة العلاقات التي تقيمها مع شخصيات الرواية. ودورها في توجيه الأحداث.

وهذه المعلومات المكثفة تصلنا عن طريق رواة مختلفين، فمرة نكون إزاء راو كلي العلم، يعرف حتى أدق أسرار ومشاعر الشخصيات، وتارة نحن أمام راو يعتمد مبدأ الرؤية مع، ولا يستطيع أن يمدنا بآراء وتفسيرات الأحداث قبل الشخصيات، وفي حالات نادرة نكون مع راو يعرف اقل من الشخصية[2]. وهذه المعلومات مرتبطة بالاستذكارات التي قد تعود في أحيان كثيرة إلى زمن الطفولة، إلى ماض بعيد غير محدد، وهذه الذكريات تمتد سعتها في بعض الأحيان، وفي أحيان أخرى تتقلص لحساب موقفات السرد.

مع هذه التقنيات البنائية، ولتقديم صورة مكثفة لشريحة واسعة، يتأسس البناء الزمني على تقنية التناوب التي تفسح المجال، أمام بعض الأصوات الروائية في الظهور، وبيان مواقفها حول ما يجري، ويحدث تقاطع بين الشخصيات الرسمية والشعبية، مع دخول شخصية (هوبي)، أن تقنيتي الاستذكار والتناوب تجعلان الخطاب في حالة تكثيف زمني وسردي وتعدد في وجهات النظر، وقبل هذا تضع الشخصية في موقع انتظار/ هدوء. أن التأكيد في هذه الوحدة على الزمن الماضي ومحاولة دمجه بالحاضر لتفسيره، تجعل من الاستذكارات، بأنماطها وخاصة الاستذكارات الخارجية التي تعمل على تنوير الحكاية الأصلية وتكميلها، والاستذكارات الداخلية المتضمنة داخل الحكاية الأصلية/ الأولى، تسيطر على زمن

---

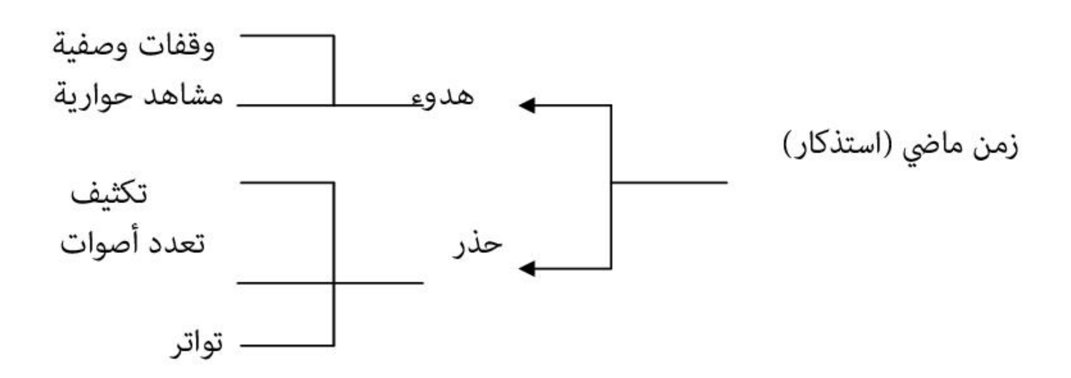
(1) الرواية، 1، 222.

(2) ينظر: - الأدب والدلالة، ت. تودوروف، ت: محمد نديم خشفة، 45.

- تحليل الخطاب الروائي، سعيد يقطين، 286-289.



الخطاب على نحو لافت، وتضمحل الاستباقات لصالحها، ولا تتواتر إلا في النادر، أما الهدوء الذي يرافق الذكريات فإنه يتأتى من تقليص زمن الخطاب لصالح زمن الحكاية، وتواتر الوقفات الوصفية والمشاهد الحوارية، وكل هذا يتضح في التخطيط الآتي:



- الوحدة السردية الثالثة (الحاكم):

تكاد هذه الوحدة أن تختص بالوالي داود باشا، وتبدأ من "مع تزايد عدد الناس حول داود باشا كان شعوره بالوحدة يزداد" (ص 236) إلى "ويتواصل دوي بغداد، ويغرق فيه الجميع" (307).

يعتمد البناء على استذكارات كثيرة جدا، اغلبها غير محدد المدى، وهذه الاستذكارات لا تأتي متتابعة، إنما تنطلق من ذاكرة متشظية، أما الاستباقات فاغلبها مغلوط ولا تتحقق، وتبقى اقرب إلى الآمال والأحلام المجهضة.

يتضح في هذه الوحدة التركيز على الشخصية المحورية (داود) في الثلاثية، بعد توليه حكم ولاية العراق (1817م) وما يحمل من طموحات ومشاريع لبناء دولة قوية، تبتعد كثيرا عن السلطة المركزية في اسطنبول، وتضع حدا لتدخلات القنصلية الانكليزية، وتأسيس جيش قوي قادر على قمع التمردات الداخلية، والتدخلات الخارجية، وقبل هذا، هناك محاولة لكشف العالم الداخلي لهذه الشخصية/ التاريخية، ومعاناته من الوحدة وعدم فهم الآخرين لطموحاته "مع تزايد عدد الناس حول داود باشا كان شعوره بالوحدة يزداد، ورغبته بالانعزال تقوى، لم يكن هكذا من قبل،



لكنه امتلأ بهذا الشعور منذ أن عاد إلى بغداد وأصبح واليا، ومع كل حدث جديد، يحس أن الذين حوله يزدادون بلادة، أو يصبحون اقل قدرة على فهم ما يريد. صحيح انه يتبادل معهم الحديث، ويتبسط في الكثير من الأحيان، وهو يشرح ويوضح، وكانوا يصغون إليه ويهزون رؤوسهم دلالة الفهم، كما تخرج من حناجرهم كلمات كبيرة، لكنه يحس أنهم في عالم آخر، وربما لم يستوعبوا ما قصد إليه، وهذا ما جعله يتألم ويمتلئ بالضيق"[1].

في هذا المشهد الذي يرهن الخطاب على مستوى حاضر القص، تتكشف جوانب من شخصية (داود باشا) التي تعيش صراعا بين (الماضي/ الحاضر) و(جورجيا/ العراق) مما يفرض عليها أن تتوزع في مشاعرها وأحلامها وتطلعاتها، وتعيش هذا الازدواج/ الانشطار على مستويين: داخلي يتضح فيه لجوء الشخصية إلى ماضيها البعيد، وخارجي تتأكد فيه حالة الانفصام بين هذه الشخصية وباقي الشخصيات. وبناء على هذا ينصب اهتمام (داود) على الدولة ومحاولته السيطرة على كافة مفاصلها، وعلى ابنته الصغرى (محسنة)، التي ولدت قبل وقوع الأحداث الكبيرة في حياة والدها، لذا عدها فألا حسنا له، "ما كان يشغل داود باشا، وقد لاحت الفرصة بعد طوال انتظار أن يشيد دولة لم تقم مثلها من أقدم العصور، ولعل أول شيء ينبغي توفره: أسرة كبيرة شديدة الترابط لا يستطيع أن ينفذ إليها احد الغرباء"[2].

مقابل هذه الدولة القوية التي يريد، تنهض (محسنة) ابنة الوالي المصابة بالشلل منذ الولادة، وباءت كل المحاولات العلاجية في شفائها بالفشل، وتتبدى محسنة مجسدة لأحلام والدها الكبيرة، هذه الأحلام والآمال التي تتلاشى في ارض السواد، وعلى الرغم من محاولات داود أحياء مشروعه وكما إن (محسنة) لم تمش في يوم ما، كذلك مشروعه لم يكتب له الاكتمال "بعد الربيع والصيف والشتاء، كل شيء

---

(1) الرواية، 1/ 236.

(2) م. ن، 280.



في محسنة يكبر ويتفتح إلا الساقان، فإنهما لا تكبران إلا بمقدار، وكلما كبرتا يزداد العجز ويظهر أكثر. ومع الكلمات والأسئلة التي تتبعثر من الفم الذي يشبه اللوزة، حين ترى من هو اصغر منها يتسلق الحائط ليقف، أو يمسك بأحد أصابع الكبار لينهض"[1].

وفي موضع آخر يبدو داود أمام الدولة/ محسنة وهو يقف عند رهان كبير "وجاء ربيع آخر بعد شتاء طويل. وداود باشا الذي انشغل بأمور عديدة، لم يستطع أن يتابع المسائل الصغيرة، أو أن يسمع تفاصيل ما يحدث كل يوم، ومع ذلك لم ينسها، ولم تغب عن باله. لكن ما أن رأى نباهة الطفلة، وطلاقة لسانها، وما أن بدأت عيونها تدغدغ شرايين قلبه، حتى تعلق بها أكثر من قبل، وأصبح اقل استعدادا لفراقها، لم يكن ذلك شفقة أو حزنا، كان رهانا كبيرا وتحديا لا يفتر"[2].

أمام هذا الحاضر الذي يعمل داود على تشييده، ينهض الماضي بدلالات مختلفة، على وفق الذكرى وموقف الشخصية منها، فالماضي لدى داود يمثل الأمان/ الأهل/ الموطن الأصلي/ الابتعاد عن ناس لا يمكن له أن يتفاهم معهم، لذلك تقوده ذاكرته دائما إلى مسقط رأسه (جورجيا) مما يشكل مفارقة زمنية بين الحاضر والماضي، ومكانية بين جورجيا والعراق، فذاكرة (داود) تعمل على الموازنة بين أحداث الماضي (الفقر – العبودية – الأهل) وبين أحداث الحاضر (السلطة - البناء)، والاعتماد هنا يكون على ذاكرة تقارن بين هذين الزمنين أو ما تسمى (ذاكرة انتقاد الحاضر بعين الماضي)[3].

إن الحاضر المحفوف بالمتاعب لا يوازي الحنان/ الأمان/ الأهل الموجود في الماضي، وترتسم صورة هذا الماضي بتواتر الاستذكارات المفتوحة وغير محددة

---

(1) الرواية، 1/ 242.

(2) م. ن، 244.

(3) دلالة الذاكرة في النص الروائي (قراءة في علامية الزمن الماضي)، علاء جبر محمد، الموقف الأدبي، دمشق، ع (375)، 2002، 32.



المدى والسعة "في ليالي السهد وما أكثرها، كان داود باشا يسافر بخياله إلى أماكن عديدة، ويستعرض وجوها وأحداثا لا حصر لها، لكن في الفترة الأخيرة استبدت به جورجيا، ويستغرب أن تفليس التي كانت غائبة طوال سنين وسنين أصبحت توافيه في الكثير من هذه الليالي، فجأة يجد نفسه يرحل إلى هناك إذ تهف نفسه رائحة الأرض ودخان أيام الشتاء"[1].

وتتكرر هذه الذكريات "ورغم أن تفليس تعاوده مرة بعد أخرى في ليالي السهد ومعها وجه أمه بشكل خاص، ثم تتعاقب بعد ذلك الوجوه: جورجي عمانوئيل، شناي، أبوه، وشيو، أخوه وديمتري، أخوه الأصغر، وتتراءى له صورة الكلب الذي كان عندهم هناك"[2].

وفي مقطع سردي آخر "وفي ليالي السهد الطويلة المضنية لا يعرف كيف ينام أو متى، يتقلب عشرات المرات، يغير مواضع اليدين والرجلين، يرسم صورا مليئة بالأشجار، ويسرع بعدها لكي ينام، وبعد أن يعد الأشجار ويعد غيرها، يرجع إلى العد من جديد، إلى أن ينزلق دون أن يحس إلى نوم مليء بالأحلام، وكانت هناك دائما مريم تنادي عليه، تشير إليه، وحين يتحرك ليجيب تختلط عليه الكلمات، لا يعرف بأية لغة يخاطبها أو ماذا يقول"[3].

تبدو الذاكرة محرضة لداود فالأسر، والعبودية، واليتم، وفراق الأهل، والخدمة في سراي سليمان باشا، كلها عوامل ساعدت في بلورة الحاضر والانتقال من فضاءات بغداد إلى فضاءات مغايرة (تفليس) بحثا عن الأحباب والأمان، وتتراءى لداود عند تذكره أشياء حميمية افتقدها، تعمل على شكل مسار صوري (وجه الأم/ رائحة الأرض/ دخان المدافئ في الشتاء/ وجوه الأهل/ اللغة التي افتقدها/ مريم بأبعادها الدلالية المختلفة) كلها تحيل على تفليس والأمان المفقود وزمن الطفولة،

---

(1) الرواية، 1/ 300.

(2) م. ن، 302.

(3) م. ن، 306.

وتفليس بوصفها علامة زمنية/ مكانية (مركبة) تحيل على تلك العلامات الفرعيـة التـي اختزنتها ذاكرة داود طويلا، والاسترجاعات في اغلبها هي استرجاعات خارجية مفتوحة السعة على الحكاية الأصلية، ويتضح هذا في الترسيمة الآتية:

الأمل/ محسنة — حنان — زمن الطفولة

بغداد (حاضر) مشروع النهضة/ الدولة ≠ تفليس (ذكرى) أمان الأهل

الوحدة السردية الرابعة (التمرد):

تمتـد هـذه الوحـدة "مـن الـدروس التـي تعلمهـا داود، وهـو في سراي سـليمان باشـا" (ص 308) إلى "تغير الجو فجأة، أصبح مرحا" (ص 204).

تضم هذه الوحدة المقاطع السردية المتعلقة بالحملـة العسـكرية الأولى لـداود باشـا في المنطقة الغربية (الفرات الأعلى) بعد التمرد الذي قادته عشائر تلك المنطقـة، وتحفـل هـذه الوحدة بالكثير من الإشارات التاريخية التي تحيل على الزمن الواقعي (نهايات 1817). يبدو داود مثقلا بالأعباء التي تحملها مع الولاية، ويسيطر عليه أنموذج بناء دولة قوية، لذلك فهو يرى مصر وفرنسـا – في تلـك المرحلـة التاريخيـة – درسـا يجـب أن يفيـد منـه، ومـن خبرتـه الشخصية وما اختزنته الذاكرة عن تاريخ هذا البلد "داود الذي كان يراقب مـن دون تعـب، وكان يعيد هذه الدروس على نفسه لئلا ينساها، كثيرا ما لجـأ إلى التـاريخ يقـرؤه، ويسـتعيد عبره، لأن المهمة التي نذر نفسه لها: إما أن تظفر أو تخيب، ولا يحتمل الأمر حـلا وسـطا، لم يكن ينام في بعض الليالي، كان يفكر ويخطط ويحلم، وكان يفـرح ويحـزن ويخطـط ويحلـم، فالعبء كبير، والأعداء كثر، والناس حوله يفهمونه ولا يفهمونه"[1].

ورهان داود واضـح عـلى الحـاضر والمسـتقبل، وإمكانيـة الإفـادة مـن المـاضي، وتغيـير الحاضر، وصولا إلى نتائج في بناء الدولة/ الحلم/ المشروع، وبذلك يبدو

(1) الرواية، 1/ 308.



الخطاب، على الرغم من مرجعيته التاريخية المحددة، مؤسسا على مرجعيات (واقعية) أخرى متقدمة أو سابقة له، عملت على إقامة الدولة أو الحلم.

ويعتمد الخطاب في هذه الوحدة على التتابع الزمني لكي يضمن متابعة للتسلسل التاريخي لأحداث الحملة العسكرية، فضلا عن التتابع يبدو المشهد - الذي هو عبارة عن "فصل محدد - حدث مفرد يحدث في زمان ومكان محددين، ويستغرق من الوقت بالقدر الذي لا يكون فيه أي تغيير في المكان، أو أي قطع في استمرارية الزمن، أن المشهد حادثة صغيرة مؤداة من قبل الشخصيات، حادثة عرضية منفردة أو مشهد منفرد حيوي ومباشر. والمشهد هو العنصر الدرامي أو المسرحي في الرواية وفعل الحاضر مستمر بالقدر الذي يستغرقه المشهد"[1] - هو المسيطر فالخطاب مرتهن بأجواء الحاضر (حاضر الخطاب) لذلك يميل السرد إلى التباطؤ في بعض أجزائه، ويتم تطابق (جزئي) بين الحكاية والخطاب، فضلا عن المشهد، فالحذف والخلاصة متواجدان، والحذف اقل تواترا من الخلاصة، لميل الخطاب نحو التسلسل التاريخي "تجنب داود باشا الجنوب والاهوار آثر أن تكون أولى معاركه العسكرية غربا، على ضفاف الفرات وهو يخترق الصحراء في رحلته، قبل أن يتفرع، ويصبح بحرا لا تعرف ضفافه وحدوده، وقبل أن يغيب مجراه في تلك المستنقعات التي لها بداية لكن لا تنتهي. صحيح أن الصحراء قاسية، خاصة على جند لم يتعودوا مناخها، لكن الخريف دخل مبكرا تلك السنة، مما جعل القادة وهم يستقبلون الليالي الرطبة المنعشة، يسرفون في إطلاق الأحكام واستباق النتائج، واعدين أنفسهم بانتصارات سهلة وغنائم لا حدود لها (...) كانت تعليمات داود باشا للآغا وكبار الضباط:

---

(1) بناء المشهد الروائي، ليون سرميليان، ت: فاضل ثامر، الثقافة الأجنبية، (بغداد)، ع (34)، 1987، 78، وينظر: عالم الرواية، رولان بورنوف وريال اوئيليه، ت: نهاد التكرلي، 54.

- لا نريد حربا طويلة، يجب أن تكون الحرب خاطفة؛ ولا نريد نصرا صغيرا، يجب أن يكون النصر كبيرا ومدويا، بحيث يتردد صداه في جميع أنحاء الولاية، ويسمع به البعيد كما شهده القريب"[1].

إن جميع المشاهد التي عرضها الخطاب هي بالأساس مشاهد تلخيصية، أو مشاهد حوارية، فالتلخيص يعمل على تقديم عام للمشاهد والربط بينها[2]، وعلى العموم، فالمشاهد التلخيصية تحفز السرد، وتزيد من سرعة وتيرته، وهذا ما يتناسب مع طبيعة الحدث (المعارك) "في اليوم الخامس استراحت القوات الزاحفة، وفي اليوم السادس وقعت المعركة الأولى، وقعت شرقي الفرات، كما أرادها سيد عليوي، كانت معركة قاسية، سالت خلالها دماء كثيرة ومن الطرفين"[3].

وفي مقطع سردي آخر "تلك الليلة، ثم لثلاثة أيام متتالية، وقعت أمطار غزيرة، مما أدى إلى توقف المعارك تقريبا. وما عدا عمليات قنص من الطرفين والانشغال بمواجهة الأعباء الجديدة التي فرضها الطقس، فإن كل طرف غرق بالوحول والشلل، وأيضا بتعذر معرفة أو تقدير الخطوات التالية للطرف الآخر"[4]. وتستمر وتيرة تسريع السرد "ومر اليوم الأول، ومر اليوم الثاني، دون أن يحدث شيء لكن فجر اليوم الثالث شهد التحرك الكبير من جهة الجنوب الشرقي ومن جهة الشمال الغربي"[5].

فضلا عن الاهتمام بالمشاهد، فإن الخطاب يحرص على تقنية زمنية أخرى- الحذف - أو إسقاط فترات زمنية مهملة، وليس لها قيمة في تحديد مسار الخطاب، ويتضح هذا عند نهاية فصل وبداية فصل جديد، فبعد سرد أحداث وأجواء المعركة،

---

(1) الرواية، 1/ 323.
(2) ينظر، تحليل الخطاب الروائي، 181.
(3) الرواية، 1/ 329.
(4) م. ن، 330.
(5) م. ن، 335.



ينتقل الخطاب فجأة إلى فضاء جديد، الحفلة التي أقامها داود باشا لضباطه الذين ساهموا في قمع التمرد "أقام داود باشا احتفالا كبيرا لقواته المنتصرة. أقام الاحتفال في السراي، ودعا إليه رجال الدولة والوجهاء وأرباب الشعائر الدينية والتجار، وحرص على أن يكون من بين المدعوين شيوخ العشائر، وعدد من آغوات الأكراد"[1]. ومن ثم ينتقل السرد إلى الحفلة الثانية "... وأقيم احتفال ثان في القلعة، كان هذا الاحتفال مختلفا عن الاحتفال الذي أقامه الوالي"[2].

إن الاعتماد على تقنيات (الخلاصة - المشهد - الحذف) تماشى تماما مع العلامة المهيمنة في هذه الوحدة، فالتمرد، عادة، يتطلب سرعة في الأداء. مما يسهم الخطاب بالتسريع الزمني، وعدم الوقوف عند المقاطع السردية، غير الفاعلة في مجرى الأحداث.

- الوحدة السردية الخامسة (العشق):

تنفتح هذه الوحدة على المقطع السردي "ليلة القلعة غيرت بدري صالح العلو تماما" (ص 403) وتنتهي بـ "وهكذا نقل الآغا إلى الشمال" (ص 540). بعيدا عن الكثافة التاريخية بإيحاءاتها المتعددة، ينفتح المخيال السردي في هذه الوحدة، على التقاطع الثاني المهم بين التاريخي/ الرسمي والمتخيل/ الشعبي. فبعيدا عن الوالي، والسراي، والحملات العسكرية يوجه الخطاب اهتمامه نحو علاقة الحب بين (بدري) مرافق الباشا و(نجمة) إحدى الفتيات المشبوهات العاملات لدى روجينا، وبتتابع زمني يبدأ في هذه الوحدة ولا ينغلق إلا في خاتمة الثلاثية، يحدد الرسمي بمسمياته المختلفة المصير المأساوي للشعبي. وعلى النقيض من الوحدات الأربع السابقة، تتحول لغة السرد إلى الشفافية، وتتعدى التقريرية، ويتضح أن الخطاب

---

(1) م. ن، 349.

(2) م. ن، 361.



يتأسس على المونولوج الداخلي غير المباشر "الذي يقدم فيه المؤلف الواسع المعرفة مادة غير متكلم بها، ويقدمها كما لو أنها كانت تأتي من وعي لشخصية ما"[1].

فضلا عن المونولوج الداخلي، يتقاطع في فضاء هذه الوحدة الوصف والتأمل الذاتي، اللذان يكشفان عن أعماق وعالم الشخصية الداخلي "ليلة القلعة غيرت بدري صالح العلو تماما. صحيح انه أبدى ندمه أمام الباشا، ولام نفسه على الضعف الذي بدر منه، وتخاصم مع الزميل الذي أغراه وقدم له الكأس، كما قرر خلال نهارات كثيرة أن ينسى، لكن طيف نجمة ظل يلاحقه. كانت نجمة تتخايل له في النوم واليقظة، وكانت تتجسد ما أن يسمع صوت امرأة، وما أن تهف رائحة أنثى (...) وتروح وتأتي صورة نجمة، تماما مثل أرجوحة، لا تذهب بعيدا لكنها لا تقترب إلا بمقدار، وكأنها نور معلق بين السماء والأرض لا ترتفع وتغيب كما لا تقترب وتهبط، لتصير باليد ثم في القلب"[2].

أن الاستذكار الداخلي المحدد المدى والسعة بليلة القلعة (الحفلة)، أولى التقنيات التي تعمل في مقاطع هذه الوحدة، والذكرى هنا بؤرة سردية/ زمنية، تتلاقى كثيرا مع التأملات الذاتية مما يجعل الزمن الحكائي يتمدد على حساب زمن الخطاب، وتسجل المقاطع السردية المتعددة لهفة بدري، وحيرته، وخوفه من رد فعل (داود) لو علم انه يود الارتباط بفتاة مشبوهة، وتعاوده بعض الذكريات التي تحدد نمط العلاقة بينه وبين الوالي "ويتذكر موقفا للباشا، كانوا يزحفون من اربيل إلى كركوك، في إحدى مراحل الطريق طلب منه الباشا أن يلتقط حجرا حدده. التقطه قدمه إلى الباشا. نظر إليه الباشا بإمعان ثم أعاده وهو يقول: احتفظ به لحين اطلبه (...) هذا حجر الصوان. انه أقسى أنواع الحجارة؛ وبالإضافة إلى القسوة فإنه يجرح، وهكذا يجب أن يكون الجندي في جيشنا: له قلب كالصوان"[3].

---

(1) تيار الوعي في الرواية الحديثة، روبرت همفري، ت: محمود الربيعي، 49.

(2) الرواية، 1/ 403.

(3) م. ن، 406.



إن الماضي القريب الذي يتذكره بدري جيدا، هو الذي سيعمل على تحديد الحاضر، لذلك كانت تنتابه مشاعر متناقضة تتوزع بين واجبه/ عقله وعاطفته/ حبه، فأصبح الزمن يبدو له ثقيلا، وفاقدا لأي معنى "هل يمكن للزمن أن يكون طويلا مجدبا قاسيا إلى هذا الحد؟ هكذا سأل بدري نفسه، وهو يحاول طوال أسبوعين، أن يصل إلى نجمة ولا يستطيع!"(1).

المقاطع السردية السابقة والمقاطع التي تليها، ستحدد بصورة أولية المصير المأساوي الذي انتهى إليه بدري فيما بعد، فهو قد دخل (دون علمه) في لعبة الكبار، وتحديدا في الصراع بين الوالي، وسيد عليوي قائد الجيش، فضلا عن الصراع الداخلي الذي يعيشه بين ولائه لداود وعشقه لنجمة.

وتتبدى تقنية التلخيص متواجدة، لكنها لا تعمل بطاقتها التسريعية، لكونها حددت بالتأملات الذاتية والمقاطع الوصفية وبعض المشاهد الحوارية. "- يمكن أن يغفر الإنسان للشباب نزواتهم وهذا ما سوف افعله! والتفت إليه في تلك اللحظة. شعر بدري انه يقابل هذا الوجه لأول مرة، كأنه لم يره من قبل كان قاسيا وشاحبا معا، أما العينان فكانتا جامدتين لا تقولان شيئا، تابع الباشا صوته هذه المرة شبيها بصوته القديم:

- لن اترك لعليوي ورجاله أن يسخروا مني ومن رجالي، ولن اسمح أن تكون أخبار السراي في دور البغاء، وليس فقط في المقاهي والأسواق. وتغيرت لهجته تماما وهو يضيف:

- ولأني أثق بك، وأريدك أن ترتقي في السلك، ولأني اعتبرك عيني وأذني، فسوف ابعث بك إلى كركوك"(2).

بقية المقاطع السردية، تتناول محاولات داود نقل سيد عليوي إلى كركوك والحد من نفوذه في بغداد "وهكذا نقل الآغا إلى الشمال"(3).

---

(1) م. ن، 422.
(2) الرواية، 1/ 497.
(3) م. ن، 540.

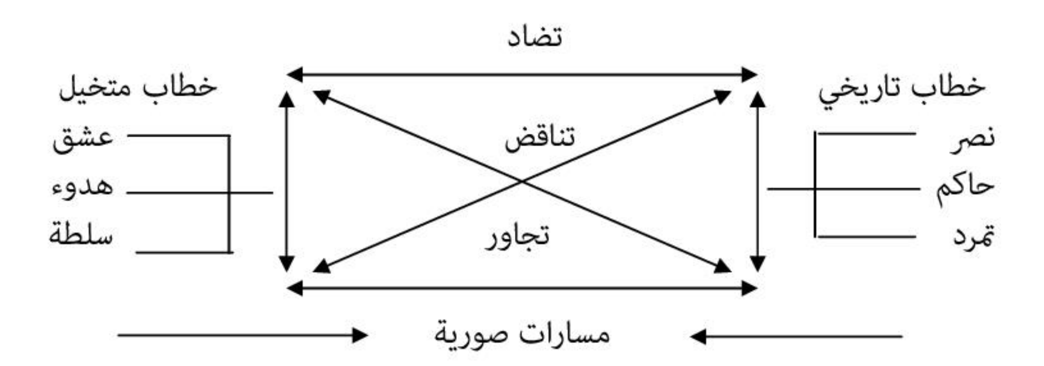


ولأن دلالات هـذه المقـاطع لا تتضـح في هـذه الوحـدة لارتباطهـا مـع وحـدات لاحقـة فسنتركها حاليا، على أن نربط هذه الدلالات مع تلك الوحدات.



- محاولة تركيب 1/:

إن العلامات الزمنية المحددة بناء على الوحدات السردية، ما هي إلا أقطاب دلالية، تعمل على تشكيلها مجموعة من المعاني الدالة عليها، وهذه المعاني تكون مسارا صوريا يحيل إلى علامة مهيمنة. فالنصر والحاكم والتمرد تحيل على السلطة، والهدوء والعشق تحيل على الذات الحالمة المنكسرة، مع الأخذ بعين الاعتبار أن علامة (الحاكم) تنشطر بين العلامتين المهيمنتين (الذات السلطوية/ الحاكم) (الذات الحالمة/ المنكسرة)، وهي تدخل فيما بينها في علاقات تضاد وتناقض وتجاور، كما يتضح في المربع السيميائي الآتي:





المبحث الثاني
البنية السردية الثانية

تضم هذه البنية خمس وحدات سردية، وتبدأ أحداثها مع نقل (بدري) إلى مدينة كركوك، وتنتهي بإعدام سيد عليوي.

- الوحدة السردية الأولى (تجربة جديدة):

تتكون هذه الوحدة من المقاطع السردية التي تبدأ بـ "سيفو، بعد الرحلة النهرية، وبعد أن سافر بدري إلى كركوك" (ص7) إلى "وافترقت القافلة، توزعت على محلات بغداد، لكن الوعد بالتلاقي وتبادل الزيارات كان حازما" (ص49).

تمثل وحدة التجربة امتدادا سرديا وزمنيا، للوحدة السابقة (العشق)، وتعمل بصفتها وحدة تفسيرية تكميلية لها، وتختلف عنها، كونها لا تتقاطع مع التاريخي إلا في حدود ضيقة، وتبقى مفتوحة على المتخيل السردي.

باستذكار داخلي محدد السعة والمدى، يحدد الدور الذي قام به (سيفو) سقاء المحلة لمساعدة (بدري) للوصول إلى (نجمة) عن طريق الرحلة النهرية، وأثر تلك الرحلة/ التجربة في تغيير سلوك ونمط حياة سيفو، وقراره بترك مهنته الحالية (السقاية) "سيفو، بعد الرحلة النهرية، وبعد أن سافر بدري إلى كركوك، تغير، أصبح إنسانا مختلفا تماما، حتى هو لا يعرف ماذا جرى له أو كيف. أصبح نزقا ميالا للمشاكسة، كما أصبح العمل الذي يقوم به عبئا ثقيلا أقرب إلى الهم، أكثر من ذلك أخذ يلوم نفسه لأنه بدد حياته في هذه الرحلة العمياء التي لا تنتهي بين الشط وبيوت المحلة، يقوم بالعمل ذاته كل يوم، وكل أيام السنة"[(1)].

فضلا عن الاستذكار تبدو التأملات متواجدة في هذا المقطع السردي، فالتجربة التي مر بها (سيفو) غيرت منه كثيرا، وتركت فيه ميلا نحو مقاومة التهميش الذي يعيشه، ومحاولته الانعتاق من فضاء المحلة ومن مهنته، التي تركت فيه إحساسا باللاجدوى، ويتبدى صراع (سيفو) مع ذاته ومع الزمن واضحا، من خلال محاولته

---

(1) الرواية، 2/ 7.



تغيير نمط حياته، وفقدان التواصل مع (الآنا الجماعية)[1]، مما يحدو به إلى اكتشاف ذاته من جديد، وتكييفها مع واقع قد يتلاءم معه "بعض الأصدقاء لاحظوا أن سيفو تغير خلال الفترة الأخيرة. لاحظوا ذلك من صمته الطويل، من الهرم الذي سيطر على ملامحه، خاصة على العينين"[2].

بالتوازي مع ماضي وحاضر (سيفو) يطل (بدري) بعد غيابه عن بغداد، وبالجمع بين الحذف والمشهد وبإهمال مقاطع سردية معينة، التي أعطت للسرد بعضا من الحيوية، وفي الوقت نفسه تعلي من شأن الحاضر (حاضر الخطاب)، وتغفل عن عمد، عن أجزاء مهمة من ماضي (بدري)، وبذلك يهيمن الحاضر، ويتبلور حقيقة مطلقة يستطيع الإنسان أن يفهمها ويتفاعل معها "وبعد شهور عاد بدري إلى بغداد في إجازة، وصول بدري أثار اهتمام المحلة، وخلق مناخا جديدا في قهوة الشط، فالعائد بنظر المقيمين بالإضافة إلى كونه صديق الجميع، فانه الشخص المناسب والمؤهل لفض النزاعات"[3].

ويعود التاريخي/ السلطوي ليتقاطع مع المتخيل/ الشعبي، ويحدد أولى ملامح نهايته، عن طريق تقنية التلخيص المحدد المدى والمرتبط باستذكار داخلي قريب، لإقامة بدري في كركوك، ولقائه بسيد عليوي، ومحاولات الأخير ضمه إلى صفوف المتآمرين على داود باشا باشا "كانت قد مضت فترة سبعة شهور وبضعة أيام، على إقامة بدري في كركوك حين وصل إلى هناك الآغا سيد عليوي، وصل فجأة ونزل في القلعة، مع عدد من السرايا للمرافقة والحماية، وإذا كانت مثل هذه الفترة تعتبر عادية، وقصيرة (...) في الظروف الطبيعية، فإن التغيرات التي جرت في بغداد خلالها، ثم الاحتمالات المتوقعة أو حتى المفاجئة لحملة الجنوب والقلق الذي اعترى

---

(1) بناء الزمن في الرواية المعاصرة، مراد عبد الرحمن مبروك، 160.

(2) الرواية، 2/ 8.

(3) م. ن، 18.



الشمال (...) كل هذه الأمور أعطت للزمن معنى وسياقا جعل سيد عليوي ينسى بدري أو يكاد"[1].

أن انشطار الخطاب بين الماضي والحاضر، بين الوهم والحقيقة، يحسمه بدري بشكل حاسم، ويعمد إلى الحاضر، فيجعل منه زمنه، ولا يلتفت إلى الماضي على الرغم من التساؤلات التي وضعها لنفسه "في الطريق إلى كفري، ثم بعد ذلك، وفيما بدري يواصل السفر إلى بغداد، استعاد أمورا كثيرة، واستغرب كيف أن نجمة سيطرت عليه خلال الفترة السابقة، وكان مستعدا من أجل ذلك أن يفعل أي شيء، هل أحبها؟ هل اشتهاها؟ هل كان قادرا على أن يحبها إلى النهاية، كما افترض. أم أنها نزوة؟ (...) وافترقت القافلة توزعت على محلات بغداد، لكن الوعد بالتلاقي وتبادل الزيارات كان حازما"[2].

إن الرحلة/ التجربة غيرت من سيفو وبدري، وجعلن من الاثنين يعيشان شبه مقاطعة، للماضي الذي لم يكن سوى ضربا من العبث واللامعنى والانفصام عن الواقع لـ (سيفو)، وهما كبيرا لـ (بدري) أطاح به من بغداد إلى كركوك، وسنرى فيما بعد أن سيفو سينتصر على (اللامعنى) في حياته، أما بدري وعلى الرغم من محاولته التي جاءت متأخرة، فيبدو أن مصيره قد حدده ورسمه غيره.

- الوحدة السردية الثانية (رحلة الشمال - 1):

يتداخل التاريخي مع المتخيل في مقاطع هذه الوحدة - التي تضم أحداث رحلة القنصل الانكليزي إلى شمال العراق، وغرام (حسون) - المفترض - بزوجة القنصل، وتبدأ هذه الوحدة بالمقطع السردي "نقل الآغا إلى الشمال كان مفاجئا وموجعا" (ص50) إلى "وصول بدري من كركوك والإعلان أنه جاء لكي يتزوج". (ص164).

---

(1) الرواية، 2/ 31.

(2) م. ن، 48-49.



الاتكاء على الأنساق الزمنية الثلاثة (ماضي – حاضر - مستقبل)، هو السمة المميزة في هذه الوحدة، فـ (ريتش) الشمالي بامتياز (حضارة الشمال/ الغرب)، يحاول جاهدا احتواء الماضي، وتسخيره لخدمة الحاضر وبناء المستقبل، وهو بذلك نقيض لـ (حسون) ابن الجنوب، صاحب الذاكرة المعطلة، والواقف على تخوم الحاضر ولا يستطيع أن يميز المستقبل، أن التاريخ/ الذاكرة يرتبط لدى (ريتش) في رحلته إلى الشمال بـ (الأوابد) التاريخية الموجودة في مدن الشمال العراقي.

بمجموعة من الاستذكارات الخارجية الممزوجة بالتأملات، تنفتح هذه الوحدة "أخذ ريتش يتذكر الأحداث التي مرت به منذ أن وصل إلى هذه المدينة العجيبة أنها مدينة لا تقرأ بسهولة ولا يحزر عليها (...) تذكر ريتش الباشاوات الذين حكموا هذه المدينة، معظمهم، إن لم يكن كلهم، انتزعوها بالقوة، جاؤوا إليها من خارجها، واقتحموا أسوارها (...) وهذا ما دفع ريتش لأن يولي الآثار المهمة التي اجلها لبعض الوقت، معظم عنايته، من حيث الاهتمام وفرص العمل"[1].

الاستذكارات الخارجية غير المحددة المدى والسعة، تعمل بوصفها ذاكرة مركبة، فالتاريخ ذاكرة إضافية، يعمل مع الخبرة الشخصية على تشكيل العلامة الزمنية المتداخلة بالعلامة المكانية.

فالحضارة الغربية التي ينطلق منها (ريتش)، والتي تعمل حسب مبدأ القوة، تحاول إذابة ذاكرة الشرق المثقلة بأعباء الماضي والحاضر "في نينوى وإزاء العربة الملكية لسرجون، وقد بدت في الضوء الذي تسرب من الفجوات، قالت ماري بتأكيد لا يلبث يتزايد يوما بعد آخر أنها رأت تلك العربة تتحرك، تسير، تماما كما كانت عربة جورج الثالث، وتذكرت كيف كانت الجماهير تزحف لتحية الملك، لإظهار عواطفها وما تكن من الحب والولاء، وتتذكر ماري منذ أن كانت

(1) الرواية، 2/ 51-52.



صغيرة كيف كانت تهيأ فستانها الأبيض المزين بالشرائط الملونة قبل شهور من يوم التاج"[1].

تفاعل العلامة الزمنية مع العلامة المكانية يجعل منها علامة مركبة، ويكشف عن دلالات المقطع السردي ويجعل من الماضي في اغلب الأحيان مهيمنا على الحاضر، ويشكل عدة أقطاب متضادة، وتتعاضد مع المقطع السردي (التذكري) عدة مشاهد حوارية تعزز من موقف ريتش/ الحضارة الغربية.

"أثر مثل هذا لا يكمن أن يترك في هذا المكان الموحش، وأن يكون تحت تصرف شعب متخلف لا يفهم ولا يقدر ما لديه، وقد يسيء إلى هذا الأثر دون أن يحس أنه يرتكب حماقة أو جريمة!

تطلع إليها ريتش طويلا قبل أن يسأل:

ولكن ماذا نستطيع أن نفعل يا عزيزتي؟ لو كان صغيرا يمكن حمله، ولو كانت لدينا وسائل تساعدنا على التعامل معه لما ترددت في الموافقة على نقله إلى بريطانيا فورا، كي يحمي إمبراطوريتنا الراهنة كما حمى إمبراطوريات سابقة ... لكن انظري إلى ضخامته، إلى وزنه، إلى ارتفاعه، فما عسانا نفعل إزاء وضع مثل هذا"[2].

إن الراهن (الشمال) بوصفه علامة مركبة تحتوي علامات ثانوية، ولا يمكن تحديد هذه العلامات إلا بربطها بالعلامات المكانية فـ (الهنا) يقف نقيضا لـ (الهناك) ومع ذلك يعمل هذا على احتواء الـ (هنا) وبهذا لا يتحدد التمايز "بين هاتين العلامتين (الزمانية والمكانية)، فكل توجه في الزمن يفترض توجها في المكان، ولا تتمايز التحديدات الخاصة بمفهوم الزمانية (...) إلا بمقدار تحقق هذا المكان وبمقدار ما يعطي لنفسه من وسائل التعبير"[3].

---

(1) الرواية، 86/2.

(2) م. ن، 89-90.

(3) نقلاً عن: هندسة المعنى في السرد الأسطوري الملحمي (جلجامش)، قاسم مقداد، 138.



فضلا عن الاستذكارات التي تأتي مرتبطة بـالتلخيص والمشاهد والتأملات، تبـدو النظـرة إلى المستقبل إستشرافية تنبؤية، تحاول أن تزيح أعباء الحاضر، وتؤسس فعلها معتمـدة عـلى الماضي القوي، وبذلك ترتبط الذكرى بالنبوءة، وتكون أمام مفارقة زمنية تعتمد نمط "استباق على استذكار"[1].

وتتحرك هذه المفارقة على أقصى مدى من أعماق الماضي غير المحدد إلى آفاق المستقبل المجهول "وفي الليل، وكان القمر بدرا، وقد انتظرت مـاري اكـتمال القمـر، وكانـا في جـو مـن المرح والود، وهما يحاولان أن ينجبـا طفـلا، ذكـر لهـا كيـف خطـط، ويمكـن أن يفعلـه، أولا لوقف الزحف الفرنسي، ثم وبعد ذلك، وبالتعاون مع الآثاريين الذين سيصلون، كيـف يمكـن التعامل مع الآثار التي رأوها في الأماكن الثلاثة الأخيرة.

أما في اليوم الأخير لزيارة قصر سرجون الثاني، وبعد أن طافت ماري في كل الأنحاء فقـد توقفت طويلا، وربما للمرة المائة، عند الثور المجنح، كانت تتلمس جنباته، وبأقصى ما تمكنهـا أصابع القدمين من الامتداد. كانت تـتلمس وتتطلـع إليـه، إلى السـماء، إلى قـوة مجهولـة كي تقوى على الوفاء بالنذر الذي قالته، وكانت تتطلع إلى القمر: أريدك هناك، بمكان يليق بـك، لتخلص من الوحشة التي امتدت آلاف السنين، وأريد الطفل هنا"[2].

الثور المجنح يتقابل في المقطع السابق بوصفه علامة لحضارات متعـددة وممتـدة، مـع الطفل الذي تحاول ماري إنجابه (زرعه) في هذه الأرض مما يشكل دلالـة واضـحة للسـيطرة على الماضي والحاضر والمستقبل.

بالتوازي مع حكاية ريـتش (السـلطة/ الحضـارة/ الشـمال/ القـوة/ بنـاء الإمبراطوريـة/ تهريب الآثار) تنهض حكاية حسون - القطب المقابل لريتش- فالدهاء يقابل هنا بالسذاجة، والعقل والتخطيط يقابله الجنون، والعمل على التحكم في

(1) خطاب الحكاية، 85.

(2) الرواية، 2/ 94.

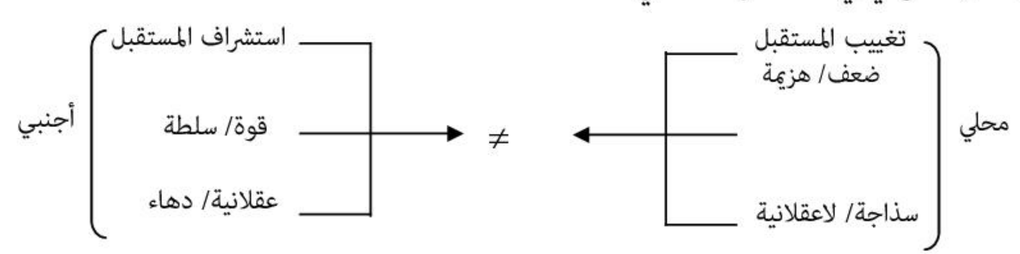
الماضي وترهينه بالحاضر، واستغلالهما لصنع المستقبل، لا نجد لها مثيلا - في الجانب المحلي – إلا البساطة والسذاجة والسخرية السوداء، وبذلك ينعدم الفهم الحقيقي لماهية الزمن "ولم يعرف أهل قهوة الشط، تلك الليلة، غير أن القنصل كان مسافرا أو عاد من سفره، وأن حسون وقع في غرام زوجة القنصل"[1].

وتعمل المشاهد على إنتاج المعنى، وبناء العلامة الزمنية، فتعدد الأصوات في بعض المقاطع السردية، يجذر التعدد الزمني أو الاختلاف في الموقف، ويتعاضد مع السخرية في بناء الخطاب الشعبي "رد حسون وخرج الصمت من أعماقه:

- اللي راكب الحصان القنصلة الباليوزة.
- منو؟ شنو؟ شتقول؟
- إي نعم أغاتي، زوجة القنصل، بدر الدجى ملكة الزمان، صاحبة العز والصولجان هي اللي راكبة ومخيلة ...

وبدا أنه لا يستطيع المتابعة، فذاكرته مثقلة بمشاهد، وهذه المشاهد تتزاحم إلى درجة لا يعرف كيف يعيد ترتيبها، كيف يرويها"[2].

إن دلالات الأجنبي والمحلي والصراع بينهما لا تبقى ثابتة بل تتغير في الوحدات اللاحقة، وخصوصا في الجزء الثالث (البنية السردية الثالثة) فالمحلي لا يبقى يتسم بالسذاجة مقابل دهاء الأجنبي، بل تحدث تطورات دلالية أخرى، أما العلامات التي تنتظم على وفق المسار السردي في هذه الوحدة هي:



(1) الرواية، 2/ 108.
(2) م. ن، 109.



- الوحدة السردية الثالثة (المؤامرة):

تضم هذه الوحدة، الأحداث المتعلقة بالاستعدادات لزواج (بدري)، وتفاصيل المؤامرة التي قادها سيد عليوي ضد (داود باشا) وتبدأ من "وجاء بدري في زيارة جديدة إلى بغداد" (ص 165) إلى "واشترى بدري القلادة لتكون أول هدية لزكية" (ص244).

أجواء الفرح والسرور هي من يؤطر المقاطع السردية الأولى، وفكرة زواج بدري من إحدى فتيات المحلة تترك عائلته في حركة لا تهدأ، وباستذكار داخلي مع تلخيص لأيام البحث عن الفتاة المناسبة، تبدأ أهم أحداث هذه الوحدة "بعد عشرة أيام من الركض المحموم، ومن المشاورات التي تمتد في بعض الليالي إلى ساعة متأخرة، ولم يتخللها إلا يوم عطلة واحد، إذ لا يليق بالنسوة التزاور يوم الجمعة، حين يكون الرجال في بيوتهم، وبعد اختلافات كثيرة وتردد كاد بدري يعلن في إحدى الليالي عزوفه عن فكرة الزواج، أو على الأقل أن يؤجل الأمر إلى وقت لاحق، كطريقة للضغط وإجبار أخويه بالإضافة إلى العمة، الحجية زاهدة، على التنازل، خاصة فيما يتعلق بثروة الفتاة التي قد تصلح زوجة"[1].

يتكشف زمن الخطاب على حساب زمن الحكاية (عشرة أيام) في هذا المقطع السردي، ويعمل على تجذيره في واقع بغدادي مغرق في المحلية، ويهتم بتفاصيل صغيرة تبث الحركة/ الحياة/ الفرح في شخوص المحلة، والفرح الذي يشارك فيه الجميع هو سمة بدايات هذه الوحدة "وحسون كما أكد الكثيرون، لم ينم خلال هذه الليالي الثلاث. إذ ظل يركض ويبلغ من لم يبلغ، وينقل الكراسي والسجاد، وعلق أغصانا خضراء على باب القهوة، كما رقص وغنى (...)، ولقد استقبل الحضور غناءه في قهوة الشط بكثير من الحفاوة والاهتمام، وامتدح بعضهم صوته لما فيه من حنية وشجن! والأسطة إسماعيل ونعمان والأسطة عواد ... لم يبق أحد إلا وشارك أو على الأقل كان موجودا (...) وصوت الطبل الذي طغى وسيطر منذ

(1) الرواية، 2/ 174.



أذان العشاء، وكان يتردد صداه ويزاحم صوت الملا حمادي عند أذان الفجر! وفي اليوم الثالث غادر بدري بغداد عائدا إلى كركوك على أن توافيه زكية وبعض قريباتها إلى هناك"[1].

وباسترجاع داخلي محدد المدى والسعة، يحاول السرد استدراك بعض التفصيلات (لزواج بدري) ولقائه الأول بـ زكية "عصر اليوم السابق للسفر التقى بدري بزكية لأول مرة جاءت مع أمها وعدد من قريباتها لزيارة بيت الحاج صالح العلو، لكي تتعرف بمن سيصبح زوجها"[2].

بعد هذه المقاطع التمهيدية، يعود المتخيل/ الشعبي إلى التقاطع مع الرسمي، فـ بدري وعلى الرغم من ابتعاده عن بغداد/ داود إلا أن ذكريات الماضي تلاحقه، في البدء تتداخل الذكرى البعيدة مع الذكرى القريبة، فبعيد سفره إلى كركوك، تبقى ذكريات قريبة المدى تلاحقه "طوال أيام الرحلة إلى كركوك، كان طيف زكية لا يفارقه (...) الآن وبدري يواصل الرحلة إلى كركوك، يحمل أطياف زكية، لكنه يحمل أكثر من الأطياف الرائحة التي تعشقته، تسربت إلى مسامه وملأته"[3].

مع هذه الذكريات القريبة المليئة بالأمل والحب والمستقبل الواعد، تتداعى صور الماضي، وخصوصا علاقته بـ (الباشا) و(سيد عليوي) وتبدو هذه الذكريات أقرب إلى النبوءات المتعلقة بمصيره، فـ (بدري) يدرك ضمنا أن لا فكاك له عن السلطة مهما ابتعدت به الأمكنة والأزمنة "يتذكر بدري الرسائل التي حملها من الباشا إلى الآخرين (...) يتذكر الآن ابتسامات سيد عليوي، بعد أن يتبلغ رسالة من رسائل الباشا وتعليماته، كانت مزيجا من الامتثال والسخرية والكره معا (...) وما دامت الرحلة طويلة ومستمرة، فإن بدري يتذكر أشياء كثيرة. خاصة وأنه سبق له سلوك هذا الطريق برفقة داود باشا (...) يتذكر بدري كيف أن الباشا أنب وقسا

---

(1) الرواية، 2/ 184.

(2) م. ن، 185.

(3) م. ن، 191-192



على خادمه فيروز حين ابلغه أن طباخه الخاص، مصطفى الأردبلي كذب حول عدد الخراف التي ذبحها (...) لقد عامله الباشا بقسوة بالغة، ولعل أكثر ما آلمه الطريقة التي خاطبه بها: كان صامتا أول الأمر، ثم حين تكلم كان يدير ظهره إليه، وظل كذلك فترة غير قصيرة (...) وإذا كانت رياح الماضي، والذكريات حملته بعيدا، فإن الخوف من المستقبل، أو بالأحرى ما يجب أن يفعله ليواجه هذا المستقبل، لم يغب عن باله"[1].

أن الدوال المتعددة تعمل على تكثيف دلالة العلامة، فهناك أكثر من دال، وهي جميعا تلح على معنى مهيمن، فـ (بدري) يدرك تماما أثر الماضي (السلطوي) في تشكيل حاضره ومستقبله، ويدرك كذلك أن علاقاته مع السلطة وصلت إلى درجة القطيعة التي لا رجعة فيها، وهو من خلال الذكريات المتتالية، يحاول أن يجد الأعذار التي تبرر له سبب هذه القطيعة، وكما تبين فإن أغلب هذه الاستذكارات تشكل رصيدا مهما لاستباقات ستتحقق فيما بعد، وهي تحيل على المصير المأساوي لتقاطع الشعبي مع الرسمي.

تعود الأحداث بعد ذلك، لتعرض تفاصيل المؤامرة، التي خطط لها (سيد عليوي)، بالاشتراك مع القنصل الانكليزي (ريتش) وبدعم خارجي (إيران) وبتحريك بعض القبائل في الشمال والجنوب، والهدف إسقاط حكومة بغداد، أو العمل على إضعافها، و(بدري) من حيث لا يعلم، كان طرفا في هذه اللعبة/ المؤامرة "التغير الذي حصل في كركوك، خلال الوقت الذي غابه بدري، لم يقتصر على الطبيعة، فقد شمل القلعة وضباطها، وسرى إلى المدينة (...) إذ بعد أن هجم حر شديد أواخر الصيف، ويزيد عن حر بغداد ويشابه حر البصرة، كما أشار حامد، وهو يعرض لبدري ما جرى خلال غيابه"[2].

---

(1) الرواية، 2/ 193-196.

(2) م. ن، 208.



بعد سفر بدري إلى بغداد، اكتملت تفاصيل العصيان الذي ستعلنه حامية كركوك، وكان لـ(روجينا) دورا محوريا في نقل الرسائل بين القنصلية الانكليزية في بغداد وسيد عليوي في كركوك، ويظل غياب سيد عليوي، علامة زمنية، تعمل على إثارة القارئ واستفزازه "واستمر غياب الآغا واستمرت الإشاعات"[1].

ويحرص الخطاب على تقديم هذه الإشاعات/ وجهات النظر من دون ترجيح إحداهما على الأخرى وهذا الغياب لـ (سيد عليوي) عن كركوك في كرمنشاه لتوطيد تفاصيل المؤامرة، يقابله غياب سردي، عبر تقنيات (الخلاصة - الحذف)، فالقارئ لا يعرف شيئا عن هذا الغياب، سوى أن هذه المقاطع "ولم تمض أيام حتى جاء قادر حاملا سجادة صغيرة منسوجة بخيوط الحرير، ومعها قلادة، يعرض بيعها، وحين سأله بدري لمن ومن أين؟ أبلغه أن أحد أقاربه اشترى السجادة والقلادة من رمضان بيشار، طباخ الآغا مع أشياء كثيرة أخرى من كرمنشاه، حين كان الآغا في زيارة وعاد قبل أيام"[2].

- الوحدة السردية الرابعة (الحزن):

تضم هذه الوحدة بقية الأحداث المتعلقة بالاستعداد لزواج (بدري)، ومن ثم مقتله على يد رجال (سيد عليوي) في يوم زفافه، وأجواء الحزن والحداد والإحباط التي سيطرت على محلة (الشيخ صندل) بعد مقتله، وتبدأ من "بدخول تشرين الثاني لم يتغير الطقس وحده بل تغيرت أشياء كثيرة" (ص245) إلى "ألف مرة قلت هذا الكلام لمهيبة ولكن... " (ص337) تبقى تفاصيل المؤامرة تتفاعل في هذه الوحدة، وتبدو المشاهد الحوارية التي تعتمد كثيرا على الذكريات والتنبؤات هي من يحرك المقاطع السردية.

---

(1) الرواية، 2/ 233.

(2) م. ن/ 244.



الحوار الطويل الذي دار بين (بدري) و(غايب) مرافق الآغا لإقناع بـدري بالانضـمام إلى جوقة المتآمرين، كان يعتمد على الاستذكارات القريبة والبعيـدة لشـحن الخطـاب بالمشـاعر المناسبة التي ستؤجج عواطف بدري وتغير من مواقفه.

"ودون مقدمات، دون تفاصيل، وأنت تعرف كل شيء مثلي، أحسن منـي، وأنـت أصلا واحد من الضحايا، ومر على عقوبتك أكثر من سنة ونصف"[1].

وتعتمد هذه المشـاهدة الحواريـة عـلى الاسـتباقات (المغلوطـة)، التـي تغـري (الآخـر) بمستقبل أفضل "ولازم تعرف الضباط كلهم ويانا، مو بس بكركوك بأغلـب القطعـات وبكـل مكان، جماعة الشـمال كلهـم ويانـا، والموصـل، وحتـى البصرة، مثـل مـا قلـت لـك: المسـألة مربوطة ومضبوطة، وما كو أحد يقدر يوقف بوجهنا"[2].

بعد ذلك ينصرف الخطاب إلى المقاطع الخاصة، بانتظار بدري لوصـول عروسـه، وبطـئ الزمن الذي يحسه، وهو يعد الأيام والليالي لوصول (زكية)، ويختار (بـدري) وهـو يسـتعجل الأيام طريقة حسابية، بان يضع عددا من الحصى في إنـاء، بقـدر الأيـام المتبقيـة، ويبـدو أنـه بالقدر الذي كان يستعجل به وصول أهله وزوجته فانه كان يستعجل اقـتراب لحظـة موتـه، وكان يرمي الحصى من أجل وداع الحياة لا من أجل الإقبال عليها[3].

ويتضح ذلك في المقاطع السردية الآتية "إلى ما قبل هذه الليلة، كان الزمن ثقيلا بطيئـا، إذ بعد أن غادرت قافلة كاكا محمود في طريقها إلى بغداد، أخذ بدري يعد الأيام، كنـوع مـن تسلية النفس، ومثلما كانـت جدتـه تفعـل في حسـاب أيـام رمضـان، إذ تجمـع نـوى التمـر، وتعدها كل يوم، لتعرف كم انقضىـ مـن الأيـام، وكـم بقـي (...) طلـب مـن قـادر أن يأتيـه بكمية كبيرة من الحصى، كي يحسب ما تبقى لوصول أهل

(1) الرواية، 2/ 259.

(2) م. ن.

(3) آركيولوجيا الفرح والحداد في أرض السواد، سعيد الغانمي، عن الانترنت: www.nizwa.com.



بغداد (...) كان وهو يسقط الحصى، بعد أن يرفع يده إلى أقصى حد، يسمع لها رنينا عذبا، ويظل هذا الرنين يتردد في أذنيه لوقت طويل"[1].

وفي مقطع آخر تتعمق المفارقة بين الفرح والحزن "ومع كل حصاة تسقط يزداد فرحا، عكس ما كان يحصل لجدته، إذ تريد أن يطول رمضان ويمتد إلى آخر العمر، وتحزن على كل يوم يمر، أما هو ومع سقوط كل حصاة، فتتراءى له وجوه يحبها، ومعها ينتظر حياة جديدة ستكون قادرة على محاربة الوحدة والملل"[2].

الانتظار والترقب لدى (بدري) وحساب الأيام الأخيرة له، يمهد لأجواء الحزن التي ستلف ما تبقى من أجزاء الرواية، فالمقاطع السردية التي أوحت بنوع من الفرح والسرور، قصيرة قياسا بالوحدات التي سيطر عليها الخوف والحداد والسواد، وهذه علامة تاريخية/ زمنية تغطي اغلب فترات تاريخ هذه البلاد.

يشكل مقتل بدري نهاية التقاطع بين الرسمي والشعبي، ويشكل كذلك نهاية لحياته القصيرة التي ذهبت ضحية للصرع السلطوي، ومع غياب بدري، يتبدى الحضور المكثف للحزن والحداد "شكل الموت نهاية لحياة بدري القصيرة، لكنه كان البداية لأشياء كثيرة: بداية الحزن والتغير والأسئلة بالنسبة لأشخاص عديدين أو في أمكنة مختلفة. أم قدوري التي كانت تطفو على بركة من الحزن، وكانت تبذل جهدا محدودا، لكي تؤجل الغرق، وجدت بموت بدري النتيجة لتبحر نحو الأعماق القصية في البركة التي كانت تطفو عليها"[3].

وشح موت بدري كل شيء بالسواد، وغير من سلوكيات الكثير من الشخصيات، وبموته تسقط بعضها في وهدة الإحباط والضياع، فوالده يصاب بالخرس والمرض، وتكف جدته عن الثرثرة وتنطوي على نفسها في غرفتها، أما

---

(1) الرواية، 2/ 261.

(2) م. ن، 261.

(3) م. ن، 306.



والدته فتغطي الدار بالسواد "هناك شعور ما بالخرس يصيب الجميع وشلل روحي يدب في مفاصلهم"[1].

- الوحدة السردية الخامسة (الإعدام):

أحداث هذه الوحدة، هي الأعمال التي قام بها داود باشا لتفتيت المؤامرة والقضاء على اغلب أعضائها، وأحداث حملة الجنوب للقضاء على التمرد هناك، ومن ثم إعدام سيد عليوي، وتبدأ "لما تأكد داود باشا أنه سيطر على معظم خصومه" (ص 338) إلى "وكانت هذه مشيئة الله" (ص550).

تعتمد هذه الوحدة على أكثر من تقنية، فالاستذكار والخلاصة والمشاهد، تعمل على بث أجواء الترقب والحذر للقادم من الأمور فـ (داود) بدأ يدرك أن المؤامرة كبيرة، وأن خيوطها بدأت تتشعب، وبدأ يتلقى الإشارات من أعدائه "مقتل بدري، ثم هروب صادق كانا الدافع، وإن لم يكونا السبب الوحيد، كي يتحرك الباشا بشكل أسرع. فجميلة التي رافقت روجينا أثناء زيارة كركوك، أسرت لأحد رجال الباشا أن الزيارة لم تكن للترفيه عن الضباط فقط، أو بهدف استعادة الذهب والأشياء التي كانت لنجمة، وإنما لنقل رسالة من الباليوز إلى الآغا، وما اصطحاب روجينا للفتيات إلا لتبقى بنظر كل الذين يعرفونها أن حركاتها ضمن إطار المهنة"[2].

إن بعض المقاطع السردية، ذات التكثيف الزمني، هي من شكل علامية هذه الوحدة، التي تتصف بالانتقالات السريعة بين الأزمنة الثلاثة، فأحلام داود ببناء دولة قوية وتجاوز المحن والمؤامرات التي تحيط به وبالبلاد، لم تتوقف عند هذه الأمور، لذلك حاول استمالة ضباط حامية كركوك، وأن يجعل منهم مشاركين في بقاء هذه الدولة "وأفاض الباشا في الحديث عما ينتظر العراق من ازدهار، إذا نجا من الخطر الخارجي، وحالفه الاستقرار الداخلي، فهذا الذي كان قبلة العالم خلال

---

(1) آركيولوجيا الفرح والحداد في أرض السواد، سعيد الغانمي، عن الانترنت: www.nizwa.com.

(2) الرواية، 2/ 356.



قرون متوالية، وكانت كلمته تدوي في جميع أنحاء المعمورة، يمكن أن يعود إلى نفس المكانة إذا تضامن أبناؤه وأحبوه واخلصوا له"[1].

إن هذا الاستباق الخارجي المفتوح على امتداد الحكاية أو بما يشكل علامة زمنية مهمة في نسيج الرواية ككل لا في هذه الوحدة، وهذا الاستباق له أكثر من نظير في الأجزاء الثلاثة، ويكاد يمثل الحلم/ المشروع الذي يعمل داود من أجله.

وتبقى حيرة سيد عليوي سببا في عدم إدراكه لحقائق الأمور، وهذه الحيرة تتبدى من تداعي الذكريات المختصة بـ (داود) وكيف صعد نجمه، واستطاع استخلاص ولاية العراق لنفسه، ويعمد الخطاب في ذلك على الاستذكارات المزدوجة (داخلية/ خارجية) (محددة/ غير محددة)، فذاكرة (سيد عليوي) وهو في هذا الموقف الحرج لا تعمل بانتظام، وإنما تتداعى الصور في ذاكرته، لتكون اللوحة النهائية لـ (داود) "وعادت الصور تتداعى منذ أن مات سليمان الكبير: كيف ذهب داود إلى البصرة عازفا عن أية مشاركة بالسلطة، منصرفا إلى الدراسة، ثم عاد إلى بغداد، تحول إلى مجاور لسيدي عبد القادر، وتغير بملابسه وطعامه وسلوكه، أصبح واحدا من رجال الدين، لكن حين شعر أن ساعته قد جاءت ترك المقام وهجر الدفاتر وعاد كما كان أيام سليمان الكبير: لا يفكر إلا بالسياسة ولا يعرف غير القوة لتنفيذ ما يريد! وتوهم أنه وصل أو أقترب من الوصول، إلا أن نابي خاتون كانت له بالمرصاد، والمرأة دائما أقوى، وهكذا هزمته، ولأن لذة السلطة والحكم لم تفارق حلقه، فلم يفعل مثل المرة السابقة: مجاورة سيدي عبد القادر أو الغرق في الكتب والدفاتر، ذهب إلى محلة باب الشيخ، جمع من يستطيع جمعه من الرجال والأموال وصعد إلى الجبال، وهكذا بدأ معركته مع سعيد"[2].

---

(1) الرواية، 2/ 362.

(2) م. ن، 403.



إن الاستذكارات القصيرة المعتمدة كليا على التلخيص، يوظفها الخطاب للولوج إلى أعماق شخصية (سيد عليوي)، الذي يرى في (داود باشا) على الرغم من كرهه له - أنموذجا يمكن أن يحتذي بعض خطواته للوصول إلى السلطة.

وعلى العكس من سير الأحداث، حول داود الاهتمام كله نحو الجنوب، وترك الشمال على أن يعود إليه فيما بعد، والحقيقة، أن حملة الجنوب لم يكن هدفها إلا إضعاف الشمال وتحويل الأنظار عنه، ولتسريع وتيرة الأحداث يقفز السرد على مقاطع كثيرة، ويكون الحذف هو التقنية الملائمة "لم تنقض فترة من الزمن حتى بدأت حملة الجنوب"(1).

هذه الحملة كانت طعما لاستدراج (سيد عليوي) من كركوك إلى بغداد، ومن ثم محاكمته وإعدامه والتخلص من هذا الخطر الداخلي الذي يهدد داود والدولة "وعند الغروب أصدرت المحكمة حكمها بإعدام الخائن سيد عليوي"(2).

على الرغم من الطول النسبي لهذه الوحدة، إلا أن مقاطعها السردية، كانت على درجة كبيرة من التكثيف الزمني والاعتماد على الماضي - أخطاء الشخصيات - وتصرفاتها الآنية لتحديد الموقف منها، وهذا ما حاول داود أن يفعله مع (سيد عليوي) بإعدامه، و(ريتش) بتحجيمه، وأهل بغداد بتجنيدهم في الجيش المشارك في الحملات العسكرية.

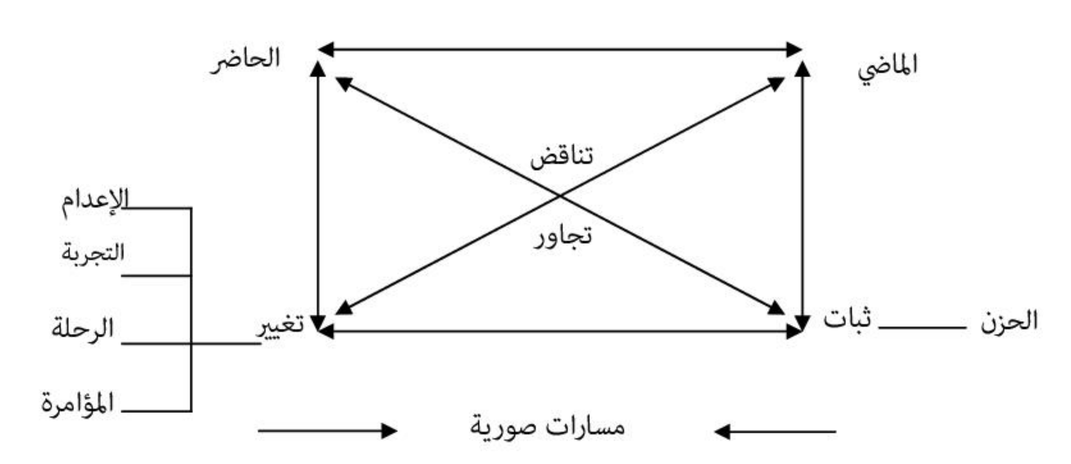
---

(1) الرواية، 2/ 450.
(2) م. ن/ 538.



محاولة تركيب/ 2:

العلامات الثانوية المتعددة في هذه البنية، تشكل المسارات الصورية، التي تحيل على العلامات الرئيسة المكونة للأقطاب الدلالية، التي توضح علامية الزمن في هذه الوحدات، ويتضح ذلك في المربع العلامي الآتي:







المبحث الثالث

البنية السردية الثالثة

تبدأ هذه البنية من نهاية أحداث البنية الثانية (إعدام سيد عليوي)، وشعور (ريتش) يزداد بالعجز في مواجهة (داود)، وتنتهي هذه البنية بطرد (ريتش) من بغداد، وتتكون من خمس وحدات سردية.

- الوحدة السردية الأولى (العجز):

تمتد هذه الوحدة من "لم يحزن إلا القليلون لإعدام سيد عليوي" (ص7) إلى "من أجل مواجهة هذا الوالي" (ص62).

بعد أن تبدى (ريتش) في الأجزاء السابقة، شخصية قوية، طموحة، لا تستسلم بسهولة، ولا هم لها إلا خدمة الإمبراطورية وتوسيع أراضيها، نطالعها في هذه البنية بوحداتها الخمس، ونتيجة لإعدام سيد عليوي وسيطرة (داود)، مصابة بالعجز والذهول وعدم فهم أشياء كثيرة، وتخبط يؤول بها في نهاية المطاف إلى خسارة كل شيء.

الحاضر ممزوجا ببعض المقاطع التي تعتمد على الماضي، هو من يؤطر هذه الوحدة، ويعمل على إبراز دلالاتها وتتوضح فيها علامتان، الأولى (العجز) الذي رافق (ريتش) وحدد الكثير من تصرفاته، والثانية بداية إرهاصات لعلامة كبرى ستتمظهر في الوحدة الثالثة (التضامن).

المشهد وبعض المقاطع الاستذكارية، هي مفتتح هذه الوحدة "لم يحزن إلا القليلون لإعدام سيد عليوي، بعض رجاله، إضافة إلى الباليوز، ريتش بشكل خاص، وكرمنشاه، وإذا كان مفهوما حزن الأقرباء فإن ريتش راهن على الآغا، لم يتوقف عن دعمه، وكان متأكدا أن قوى الباشا سوف تستنزف من خلال معارك البدو، ولا بد أن يحين الوقت ليصبح الآغا كل شيء، إما شعوره الآن فأقرب إلى العجز والضياع، إذ بالإضافة إلى الخسارة التي يشكلها غياب الآغا والتي لن تعوض



بسهولة أو خلال فترة قصيرة، فإن الإعدام رسالة مباشرة بالغة الدلالة، وموجهة إليه شخصيا"[1].

أن المقاطع السردية المتعلقة بـ (ريتش) تحمل في ثناياها مفارقة زمنية/ دلالية، وتعمل العلامة الأساسية (العجز) على تنظيم هذه المفارقة، فعلى المستوى الزمني، يتبدى التحول في المنظومة القيمية لفهم (ريتش) للزمن. إذ كان في البنيتين السابقتين يعمد إلى البنية الثلاثية للزمن (ماضي – حاضر – مستقبل)، ويعمل على تفسير الأحداث على وفق النظام الخطي المتتابع، فالماضي هو من يفسر الحاضر ويصنع المستقبل، أما في هذه الوحدة، فقد حصل تغير واضح في المنظومة القيمية لريتش، ومن ثم أضحى هناك اختلالا في البنية الثلاثية للزمن، فالحاضر هو مؤطر هذه الوحدة، وهناك تخبط واضح في فهم المستقبل وهذا الإخلال في الفهم الواضح لمعطيات الزمن، ومن ثم اختلاف دلالاته السيميائية يعود إلى الدور الحاسم الذي لعبه (داود) في كشف خيوط المؤامرة وإعدام سيد عليوي وبيان دور القنصلية الإنكليزية في هذه المؤامرة، كل هذه الأسباب حددت الكثير من تصرفات ريتش والقنصلية، ووسمتها بسمة اللااتزان، وحتى الاستقبال الفخم (الرسمي/ الشعبي) الذي شاهدناه في الأجزاء السابقة، أختلف في هذه البنية، فبعد عودته (ريتش) من رحلة الأوروبية إلى بغداد، كان الاستقبال عاديا جدا "فقد وصل عند الغروب في عربة مسدلة الستائر. وما عدا الاستقبال السريع من كبار موظفي القنصلية، لم يكن هناك أحد آخر، إذ لم تبلغ السراي بقدومه، كما لم تخرج فرقة موسيقى الباليوز لاستقباله"[2].

يتم الربط بين هذه المقاطع والمقاطع اللاحقة بالمشاهد والاسترجاعات الداخلية، القريبة المدى والمحددة بدقة، وكلها تعمل على تعزيز العلامة الرئيسة "عاد ريتش إلى بغداد هذه المرة إنسانا آخر. فبعد رحلته الأوروبية أو خلالها والتي

---

(1) الرواية، 3/ 7.
(2) م. ن، 38.



استمرت أربعة شهور وبضعة أيام، تقدم في آخر العمر أعواما عديدة، أو هكذا بدا لمن يعرفه، وهذا التغير لم يكن من حيث الشكل وحده، وإنما بطريقة التصرف أيضا، أصبح أقل ميلا للسخرية من السراي وأكثر تحفظا في الحديث عن معظم الأمور كما بدا أقل انفعالا حين يصدر الأوامر، أو هو يكلف رجاله بأعمال معينة"[1].

وتعمل الاستذكارات المركبة (التكميلية) على تفسير هذا التغير في نمط سلوك (ريتش)، فذاكرته محملة بتفاصيل رحلته إلى (أسطنبول) في طريقه إلى أوروبا، وذاكرة ريتش في هذه الرحلة لم تكن تحريضية بل عملت على تثبيط همته، وهو يرى التغير الهائل الذي حصل في دار السلطنة ومن ثم تأثيرات ذلك على ولاية بغداد وداود "قبل أسابيع قليلة من وصول ريتش إلى اسطنبول، اضطرب رجال الحكم في دار السلطنة، بعد أن توفرت معلومات، أثبتها الشهود وأكدتها الوقائع، أن خالد أفندي عميل إنكليزي، وأن له علاقات بـ لندن، ثم بالسفارة في اسطنبول، منذ وقت طويل (...)، يتذكر سفرته السابقة قبل ثلاث سنوات إلى اسطنبول، وكان في طريقه إلى لندن، كانت اسطنبول لا تخفي فرحها حين عرفت بهروب نابليون من منفاه، إذ فجأة كشرت عن أنيابها وأظهرت كل عدائها لبريطانيا (...) لو أن الظروف واتت كان بمقدور الآغا أن يجهز على داود، وأن يجعله أثرا بعد عين"[2].

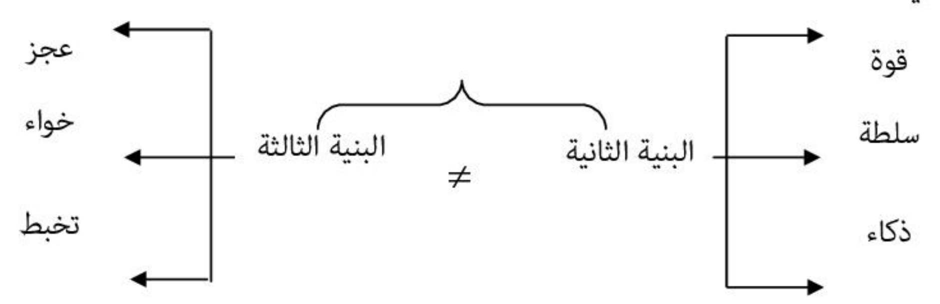
تختم هذه الوحدة السردية باستباق مركب ومهم، يعمل على التمهيد والتحضير للأحداث اللاحقة في الوحدات المقبلة، والمقطع السردي/ الاستباقي الآني مركب لأنه يعلن صراحة في أحد شقيه عن خيوط المؤامرة الجديدة التي تحاك لداود، وفي الشق الثاني من هذا المقطع السردي، يحدد (ريتش) أن لا حدود لطموحات داود في بناء دولة قوية، وأماله في التخلص من التدخلات الأجنبية "الآن، من خلال الاتفاق الذي جرى مع حسقيل، وبتحريض الشمال، وليس بالاعتماد على قائد كان في الشمال، ثم

(1) الرواية، 3/ 48.
(2) م. ن، 55-61.



الاتفاق مع كرمنشاه، ويمكن أن تتهيأ الفرص من أجل مواجهة الوالي الذي يريد أن يذهب بعيدا إذا لم يجد أحدا يقف في وجهه"[1].

وعلى الرغم من وجود بعض المقاطع الإستباقية ذات الطابع الاستشرافي التي تعمل في هذه الوحدة، إلا أن الحاضر يعود ليؤطرها، فسطوة هذا الحاضر (الآن) هي من يحدد هذه التطلعات المستقبلية. أن المفارقة الزمنية/ الدلالية تبتدى من خلال التغيير الذي أصاب شخصية (ريتش)، ففي البنية السردية الثانية، كان الأجنبي (ريتش) عنوانا ورمزا للقوة والدهاء، وقدمنا عند المقارنة بين الشخصية الأجنبية والشخصية المحلية، أن هذه العلامات غير ثابتة وستتغير دلالاتها في البنية السردية الثالثة، إذ يصبح الزمن مقرونا بتصرفات الشخصية دالا على العجز والخواء والتخبط، وبذلك تنتظم هذه العلامات الفرعية في مسار صوري يعمق من دلالة العلامة الأساسية (العجز) على وفق الترسيمة الآتية:



ومن المعلوم أن المفارقة زمنيا أكدت حضورها وفعاليتها على أساس أن الحاضر (حاضر الخطاب) في البينة السردية الثانية، أصبح ماضيا في البنية السردية الثالثة، وبذلك تتأكد سلطة الحاضر وهيمنته في البنيتين الثانية والثالثة فيما يتعلق بشخصية الأجنبي/ ريتش.

(1) الرواية، 3/ 62.



- الوحدة السردية الثانية (بدايات الانتصار/ القوة):

تمتد هذه الوحدة من "بعد أن انتهى من الآغا، التفت داود إلى إعادة تنظيم أمور الدولة" (ص 62) إلى "وتوقع الكثيرون أمورا أقرب إلى الشر" (ص 113).

هذه الوحدة السردية قريبة الشبه، بوحدة سابقة (الحاكم) التي اختصت بـ (داود)، ونجد فيها كذلك بداية تحقيق الانتصار على تمرد الفرات الأوسط، وأولى العلامات على انهيار الجبهة القوية بين القنصلية الإنكليزية والشمال وكرمنشاه.

بمشاهدة مقترنة باستذكارات متقطعة وغير محددة، وتأملات وصفية، تبدأ هذه الوحدة، وداود يعد العدة لإنهاء الاضطرابات في البلاد، وبناء الدولة القوية التي يريد "بعد أن انتهى من الآغا التفت داود باشا إلى إعادة تنظيم أمور الدولة، أجرى مقابلات واسعة، كما بعث عددا من ضباطه إلى الجنوب وكان على رأس هؤلاء طلعت باقة"[1].

وعلى الرغم من تواتر الذكريات (المتقطعة) يبقى زمن الحاضر هو من يهيمن على مقاطع هذه الوحدة، ويعمل على تأطير تفصيلاتها الجزئية، فـ (داود) ومع أجواء الاضطراب التي تعم البلاد، والتدخلات الأجنبية ومحاولات العديدين لإنهاء حكمه/ حلمه لا يذهب بعيدا بخياله إلى الماضي، ولا يصبح هذا الماضي الملجأ/ المهرب من أزمات الحاضر، بل يحاول دائما أن يعمد إلى هذا الحاضر، لكي يستطيع أن يتعامل بواقعية مع ما يحيط به من مصاعب ومشاكل داخلية، لذلك تغلب المشاهد والتأملات الوصفية والذاتية على مقاطع هذه الوحدة "ليس المهم حجم الانتصار الذي تم إحرازه في الفرات الأوسط، كان الأكثر أهمية لداود باشا كيفية إبراز هذا الانتصار، وإقناع الناس أنه تحقق فعلا، ثم استثماره بعد أن يصبح جزءا من الحقائق الثابتة (...) ورغم أن هدف الحملة منذ أن تحركت، القبض على قاسم الشاوي وصادق أفندي لأنهما رأس الفتنة أو لأنهما الخصمان الحقيقيان للباشا وعن

---

(1) الرواية، 3/ 63.



طريقهما يأتي الخطر (...)، فالباشا يعرف كيف ينتقم أو كيف يجعلهما أمثولة للأحياء والموتى، وعبرة لكل من تسول له نفسه أن يتمرد أو يقف في وجه الحكومة"[1].

وهذه التأملات التي تطال الحاضر أو بعض جزيئات الماضي لا تكاد تختص بـ(داود) لوحده، بل نجد (ريتش) يدرك تماما أن الزمن قد تغير وأن موازين القوى، بدأت تميل لصالح (داود) الذي عزز الكثير من قواته، وأنه يعيش زمنه الحقيقي "مشاعر الفرح بهذه النتيجة، قابلها الإحساس أن الباشا يعزز مواقعه وقواه معركة بعد أخرى، بغض النظر عن حقيقة حجم الانتصار الذي يدعيه في معركة الفرات الأوسط، وان غياب الآغا لا يغير شيئا في الكفاءات العسكرية ولعل في هذا أول إشارة أو ربما رسالة، توجه لريتش أن عهدا جديدا قد بدأ"[2].

مع التأملات الذاتية المعتمدة على المشاهد الحوارية والوقفات الوصفية، تأتي الاستذكارات التي تبدو أقرب إلى النمط التواتري، إذ يلاحظ أن اغلب الذكريات المرتبطة بشخصية (داود) قد تم عرضها في أكثر من مقطع سردي، ويبدو أن هذا التواتر مرتبط إلى حد ما بالحالة النفسية لهذه الشخصية، وأن تكثيف ماضي (داود) والتأكيد عليه في مقاطع مختلفة، يتلازم مع طابع الشخصية الباحثة عن تحقيق أحلامها، وبهذا يعمل هذا النمط الاستذكاري على ربط الماضي (الحي في ذاكرة الشخصية) مع الحاضر الذي يحاول تشييده كما يبدو في المقطع السردي "خلال الساعات الطويلة التي يقضيها وحيدا أو مع فيروز، كانت أفكاره تطوف في أماكن لا حصر لها، وفي هذا الطواف الذي لا ينتهي، يستغرب كيف تنتقل أفكاره وذاكرته من مكان إلى آخر إذ يستعيد وقائع ووجوها وأمكنة لا رابط بينها فهو بمقدار ما تستوقفه حادثة أو كلمة في ذات اليوم، يجد نفسه مستذكرا حوادث وأزمنة بعيدة، حين كان طفلا ثم فجأة يجد نفسه في الشمال، فيعود من جديد إلى تذكر

(1) الرواية، 3/ 79.
(2) م. ن/ 87.



ملامح سليمان الكبير، خاصة ساعاته الأخيرة، ومعها يتذكر نابي خاتون، كيف كانت مثل ملكة في مرحلة، ثم امرأة معتوهة في مرحلة أخرى، أما وجه سعيد فانه لا يغيب، إذ يعاوده مرة بعد أخرى كانت تفلت منه، بعض الأحيان، كلمة أو ترتسم على شفتيه ابتسامة، وفيروز وبطريقة فذة، يعرف متى يتدخل ومتى يواصل الصمت. حتى إذا سأله الباشا عن أمر أو شخص لا يتأخر في الإجابة"[1].

إن ذاكرة داود في هذه الوحدة/ المرحلة، تختلف عنها في وحدة سابقة (الحاكم) فإحساسه بالقوة والسيطرة على الخصوم والظروف التي تحيط به، حددت كثيرا من علاقته بماضيه، وأصبحت نظرته إلى هذا الماضي واقعية أكثر منها عاطفية، محكومة بالوقائع التي أفرزتها الأحداث الأخيرة. وتنتهي هذه الوحدة باستباق يعلن صراحة عن الخطر القادم (الفيضان)، وهذا الاستباق سرعان ما يتحقق في الوحدة الثالثة، وبذلك يكون هذا الاستباق من النمط الإعلاني لأنه أخبر صراحة عن سلسلة الأحداث التي ستأتي فيما بعد "بعد النصف الثاني من آذار ورغم الشمس الدافئة خلال النهار، ولسعات البرد في المساء المتقدم، ثم آخر الليل، فقد بدأ الخوف يدخل إلى القلوب لأن مياه النهر زادت وأخذت تستمر في الزيادة يوما بعد آخر. وتوقع الكثيرون أمورا أقرب إلى الشر"[2].

الوحدة السردية الثالثة (الفيضان):

تمتد هذه الوحدة من المقطع السردي "بعد ذلك الشتاء الطويل جاء آذار ومعه أول نسائم الربيع" (ص114) إلى "وأضاف وهو يودعه وخرج صوته عميقا: إن غدا لناظره قريب!" (ص152).

المقاطع السردية المتعلقة بظاهرة/ علامة الفيضان لا تتعدى الثلاثة، في هذه الوحدة على الرغم من ضآلتها، إلا أنها تسم الوحدة بسمتها المميزة، وبذلك تصبح العلامات الأخرى (الثانوية) ما هي إلا روافد تصب في مجرى العلامة الرئيسة

(1) الرواية، 3/ 98.

(2) الرواية، 3/ 113.



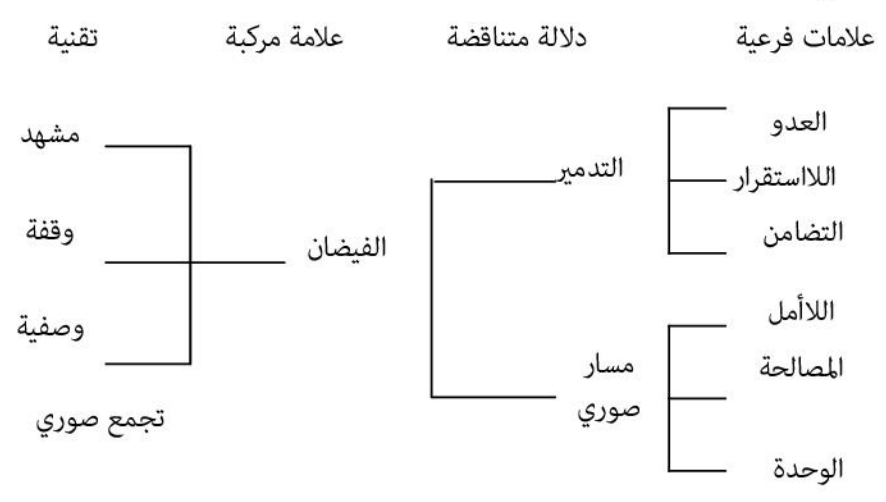
(الفيضان) التي تبدو علامة مزدوجة تحمل في طياتها دلالات متناقضة تحيل على بعدين، الأول مجموعة من الصور التي يشد بعضها بعضا، وتحيل بمجموعها على عنوان واحد (العدو) وهي اللااستقرار/ اللاامل/ الخراب/ التدمير (الذاتي والخارجي)، أما البعد الثاني فهو كذلك مجموعة صور تحيل على (التطهير/ التضامن) والمصالحة بين السلطوي والشعبي، وبذلك يكون الفيضان بتجلياته الزمنية والطبيعية، علامة مركبة، حملت أكثر من دلالة، ويتضح ذلك في المقاطع السردية الآتية، التي تعمد إلى الحاضر زمنا مؤطرا لها، باستخدام تقنيات مختلفة (المشاهد الحوارية والتأملات الذاتية والوقفات الوصفية) وتتداخل في بعض الأحيان المشاهد مع التلخيصات، وتبرز فجأة بعض الاستباقات الناتجة عن مخاوف الناس من المستقبل المجهول (مخاطر الفيضان) وكما يتضح في الأنموذج الآتي "هذه السنة لم يتأخر الفيضان إلا قليلا، أتى في القسم الثاني من آذار، وإذا كانت عادته في سنين كثيرة أن لا يعلن عن قدومه سلفا، مثل عودة المسافرين الذين طال غيابهم، أو مثل مجيء ضيوف غير منتظرين، قد يأتي عاصفا، خاصة إذا رافقته أمطار وقعت في أمكنة غريبة. هذه السنة جاء بشكل غير متوقع، جاء على شكل هجمات متتالية (...) الكثيرون من الذين يسكنون بمحاذاة النهر، غادروا مساكنهم بعد أن هجمت المياه، خاصة حين بلغ ارتفاعها أقصاه خلال الليل (...) ومثلما هرب الذين يسكنون بمحاذاة النهر، هرب الذين يبعدون قليلا في المرة الثانية لأن هذه الهجمة بالإضافة إلى ارتفاعها وقوتها، وجدت سهولة في اختراق الأماكن الضعيفة، لتتسرب منها إلى أماكن جديدة (...) حتى سكان صوب الكرخ الذين طالما حسدوا لموقعهم المرتفع، قياسا للصوب الآخر، ولما يحيط بهم من أماكن، شعروا بالحزن، إن لم يكن الخوف، لما يعانيه الكثيرون في صوب الرصافة، وهبوا لتقديم العون (...) قالوا أن المياه لا تواجه إلا بعمل يشترك فيه الجميع (...) كان الناس حتى الذين لا يعرفون بعضهم أو لم يلتقوا من قبل، يتعاونون، ويساعد بعضهم بعضا بهمة ومودة، وينوب الواحد عن الآخر بأقل الكلمات، ودون كلمات

في بعض الأحيان (...) قال الكثيرون، وقد تجمعوا في الأماكن المرتفعة على سطوح المنازل، على أكوام الأتربة العالية التي تسد مداخل المحلات، على أطراف قباب المساجد، قالوا أن الأمواج كانت كالجبال، كانت ترى من بعيد، وكان يسمع لقدومها دوي هائل، وكانت تبدو مترابطة متعانقة مثل سلسلة لا نهاية لها، وما أن تصطدم بحواف المجرى حتى تصطدم بأكوام التراب والحصى والأخشاب التي وضعها الناس، ويكون لاصطفاقها زمجرة تهز الأرض وتخلع القلوب، ومع هذه الحركة الجبارة كانت أكوام التراب المرتفعة تذوب كما يذوب الملح في الماء، إذ تكون في لحظة ثم تتلاشى في اللحظة التالية، وتنخلع منها الأخشاب القوية"[1].

بعد هجمات الفيضان، وما تركه من آثار الدمار والخراب على المدينة والناس، يبدو الزمن كئيبا ثقيلا، محملا بمعاني المآسي التي تتعاقب على هذه البلاد، ويقترن ذلك بالحاضر، الذي يعمل بثقله على إلغاء الماضي والمستقبل، والتوقف عند المصاعب التي تركها الفيضان "دخل نيسان تلك السنة ثقيلا ببخار الماء الذي ملأ المدينة وبتلك الحرارة الكثيفة التي تسبب الضيق في الصدر، وبذلك الدوي الذي لا يزال يولد الأحزان نتيجة الأيام الصعبة التي مرت"[2]، وهذه الأحداث التي مرت على بغداد وعلى الرغم من صعوبتها، فإنها رسخت الأمل لدى (داود) ببناء الدولة القوية التي يحلم بها، ويتقاطع ذلك تاريخيا مع تجربة (محمد علي في مصر)، ويتضح ذلك من خلال حلم/ استباق لـ (داود) يحمل دلالات وإشارات مستقبلية مفتوحة على الحكاية بأكملها "ونام الباشا تلك الليلة، وقد حلم أحلاما كثيرة، ولكن أوضحها كان لقاؤه بباشا مصر، محمد علي، وقد تحدثا طويلا، وفي لحظة معينة شد محمد علي على كتفه وقال له: لا تخف ولم يتأخر داود باشا في استدعاء محب الدين لكي يفسر له المنام"[3].

(1) الرواية، 3/ 116-122.
(2) الرواية، 3/ 128.
(3) م. ن/ 138.

إن الفيضان بوصفه علامة مركبة، تحمل دلالات متناقضة، وظفت لتبين الوجه الحقيقي للخطر أو مجموعة الأخطار سواء كانت داخلية أو خارجية، وكما يتضح في الترسيمة الآتية:



- الوحدة السردية الرابعة (رحلة الشمال - 2):

تبدأ هذه الوحدة من "بعد الإجابات السلبية التي تلقاها ريتش من داود باشا" (ص 153) إلى "أخذها بين يديه بطريقة أقرب إلى الخطف، دفن رأسه في شعرها، وتذكر أشياء كثيرة وحزينة" (ص 238).

ترتبط هذه الوحدة بوحدة سابقة (رحلة الشمال -1)، وتكاد تتشابه معها في طريقة البناء، إلا أنها تختلف معها دلاليا، فبمرور الأيام وتعاقب السنوات، اختلفت وجهات النظر، وتغيرت المواقف. ويبدو هذا واضحا على (ريتش) الذي كان في الوحدة السابقة (رحلة الشمال -1) أنموذجا لابن الحضارة الغربية (حضارة القوة)، قويا، ذكيا، صارما غير متردد، أما في هذه الوحدة ووحدة (العجز) فهو أقرب إلى البلادة، يتردد كثيرا قبل اتخاذ القرارات الحاسمة، وتبدو عليه إمارات الوهن والعجز، وكما كشفت الوحدة/ الرحلة الأولى عن موطن القوة لدى الأجنبي/ ريتش، جاءت هذه الرحلة على النقيض منها تماما، لتبرز مواقع الضعف لدى هذا الغريب.



وتعتمد هذه الوحدة على تقنيات تكثف من وجود الحاضر، ولا تلتفت إلى الماضي إلا بوصفه جزءا من تاريخ مضى، وتتم المقارنة بين الزمنين، لذلك تتجاور أكثر من تقنية زمنية "من مصادر عديدة، وكان ريتش لا يزال في الشمال، أخذت تتوالى إلى السراي تفاصيل الرحلة إلى الشمال، كان بعض هذه التفاصيل دقيقا، ما قاله ريتش وما قيل له، وبعضه مشوشا، لكن إذا جمعت التفاصيل إلى بعضها، ثم ذلك الود الذي بدر من ريتش أثناء زيارته للباشا، وما قاله عن استعداد بريطانيا أن تستقدم فنيين لدراسة مجاري النهرين لتصبح الملاحة فيها ممكنة حتى الأعالي القصية، كل ذلك أقنع الباشا أن القنصل تأكد بنفسه أن مصادقة الوالي أحسن له واسلم من معاداته وخاصة وأن رهانه على عليوي سقط، وعصيان بدو الفرات الأوسط انتهى في أعقاب الحملة"[1].

ويعمد الخطاب في هذه الوحدة وهو يقدم أفكار (ريتش) إلى مذكرات القنصل الإنكليزي فيضمنها، ويعمل على تفعيل التقاطع بين التاريخي الموثق (المذكرات) مع المتخيل السردي، في مقاطع عدة، ترتكز على التأمل الذاتي والحوارات الداخلية "الأمة لا تتقدم بالقوة أو بالإكراه، كما لا تتقدم بجهود فرد مهما كان، ومع ذلك فإن للايرانيين كفاية أوسع من الأتراك، ولو كانت اسطنبول عاصمتهم لتمكنوا منذ أمد بعيد من الوقوف في صف الأمم الأوروبية"[2].

وقد يبدو للوهلة الأولى أن هذه الوحدة، فيها الكثير من الترهل وهي تعيد تفاصيل رحلة الشمال والبحث عن الآثار، ووجوه جديدة للعمل التآمري، لكن الاختلاف الكبير هو التغير في علامية الزمن من مرحلة إلى أخرى.

---

(1) الرواية، 3/ 226.

(2) الرواية، 3/ 195.



- الوحدة السردية الخامسة (التضامن):

تمتد هذه الوحدة مـن المقطـع السـردي "قبـل أن ينقضي ـ شـتاء تلـك السـنة، ارتفعـت الأسعار فجأة" (ص239) إلى "ما كو أحد ما يبكي حسـون، بـس بكـا عـن بكـا يفـرق ... وأنـا اليوم فرحان" (ص307).

العلامة الدالة على التضامن هي المهيمنة في هذه الوحـدة، وفي البنيـة السرـدية الثالثـة عموما، إذ بـرزت بشـكل خفـي في الوحـدات الأولى والثانيـة، ثـم بـرزت واتضـحت في هـذه الوحدة، وهذه العلامة مرت بثلاث مراحل عند تكونها في هذه البنية (الثالثة)، إذ كان هناك أولا تضامن أهل المحلة مع الحاج صالح العلو بعد مقتل ابنه (بدري)، ومحـاولاتهم إخراجـه من حالة الحزن، وثانيا تضامن أهل بغداد في مواجهة الفيضـان، وثالثـا بـرزت هـذه العلامـة بوضوح، فالصراع أصبح مكشوفا بين السراي والباليوز، ويبدو الصراع في أحـد تجلياتـه صراعـا بين زمنين (الماضي والمستقبل) وساحة الصراع (الحاضر)، فهناك حصار تجاري فرضه (ريـتش) على العراق عندما حاول داود أن يضاعف الرسوم المفروضة عـلى الـواردات وعـلى أثـر ذلـك ارتفعت الأسـعار، فقـام داود بفـرض حصـار عسـكري، سـاعده أهـل بغـداد عـلى القنصـلية الإنكليزية، انتهت برحيل ريتش إلى الهند.

إن تعالق التاريخي مع المتخيل، هو من يحيل على هذا الصراع بين المحلي والأجنبي فـ (أرض السواد) وعلى الرغم من تأسيسها عـلى مرجعيـات واقعيـة/ تاريخيـة، إلا أنهـا تحـاول محاورة الحاضر القريب والمستقبل.

ويعمد الخطاب إلى تمديد زمن الحكاية على حساب زمن السرد، فالمشـاهد (الحواريـة) والوقفات الوصفية هي السائدة، فضـلا عـن بعـض الاسـتذكارات المرتبطـة بتقنيـة التسرـيع السردي (الخلاصة) وتتبدى الوحدة بأكملها وكأنها إشارة مستقبلية.



بخلاصة محددة ومؤطرة بالزمن الحاضر[1]. تنفتح الوحدة، ويبدو الترقب سائدا لارتفاع الأسعار فجأة، وتأثير ذلك على الأفراد والحكومة "قبل أن ينقضي شتاء تلك السنة، ارتفعت الأسعار فجأة، واختفت بعض المواد الضرورية من الأسواق. قطب التجار وجوههم ولبسوا الثياب القديمة، المتاجر تغلق مبكرا وتخلو الشوارع من المارة والريح الباردة تملأ جنبات المدينة، الباشا يسأل رجاله عن سبب ارتفاع الأسعار، ورجال الباشا يسألون التجار والتجار يغمغمون بكلمات غير واضحة، لكن يفهم منها أن المواد التي كانوا ينتظرون وصولها من البصرة لم تصل، وقد يتأخر وصولها شهورا"[2].

للزمن خصوصية واضحة في هذه الوحدة، لذلك تتسع الحكاية، وتقدم تفاصيل كثيرة، تمهد لأجواء التوتر الذي طبع العلاقة بين الحكومة/ الشعب والأجنبي (ريتش). ويبقى الحاضر هو المهيمن على مقاطع هذه الوحدة، وينظم العلاقة بينه وبين الماضي والمستقبل، ليبرز تكاتف (تضامن) أهل العراق عند المحن، ويؤكد الخطاب بصورة واضحة على المهمشين في هذه الرواية، ودورهم في صد العدو، لذلك اهتم (الخطاب) بالحوار العامي الذي مهد لتداخل التاريخي مع المتخيل، من غير أن يبدو ذلك مقصودا "إنه يوم مشهود من أيام الكرخ، ومع إنه عرف منذ وقت مبكر أن بستان زيدان الملاصق لجامع الشواكة هو المكان الذي يقابل الباليوز على الضفة الأخرى من دجلة، وشوهد بعض العمال في اليوم السابق يهدمون السور الطيني القريب من البوابة الضيقة للبستان، ويمهدون الأرض إلى جانب النهر، وبالتالي سيكون المدفع في ذاك المكان، ومعه مجموعة من الجنود لمراقبة الباليوز، فإن الكثيرين حاولوا أن يكون المدفع قريبا منهم، قالوا ذلك بصوت عال، وهم يرافقون الموكب، وكانوا يهزجون ويغنون. قال سيفو، وكان على رأس المستقبلين

---

(1) ينظر: - بنية الشكل الروائي، 148.

- رواية الأصول وأصول الرواية، مارت روبير، ت: وجيه أسعد، 118.

(2) الرواية، 3/ 239.

في شريعة السويدي: هذا الطوب طوبنا علمونا عليه وبعدها ما عليكم ما راح نخلي من هناك يطلع مخبر"[1].

ويبقى المشهد الحواري، دالا ومعبرا عن تضامن أهل المحلة/ بغداد في وجه العدو الخارجي "سيفو الذي كان فرحا ومعتزا كاد يقول (هذا اليوم يومك يا بدري) لكنه أبتلع كلماته في اللحظة الأخيرة حين التقت عيناه بعيني الحاج صالح الحانيتين، إذ هتف بنشوة: وين تروح من أهل بغداد يا أبو الدقايق يا أبو عيون الزرق؟"[2].

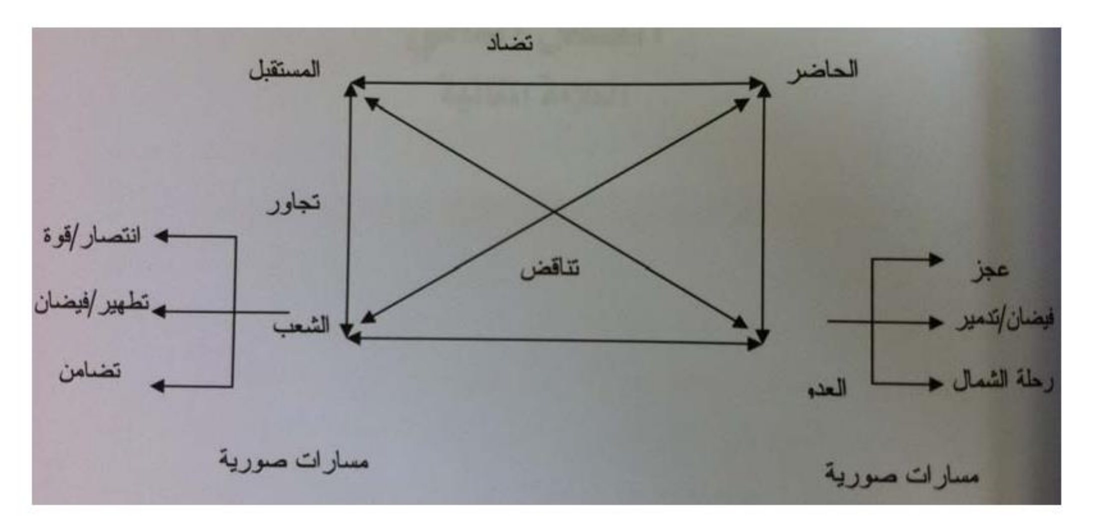
كما أوضحنا فإن هذه الوحدة تكاد تشكل وحدة إستباقية كبيرة (سواء تحققت أم لم تتحقق فيما بعد) فرحيل (ريتش) ونهاية الحصار الاقتصادي المفروض على مدينة بغداد، فضلا عن التضامن الواضح الذي بدا بين أهل الكرخ وأهل الرصافة، هذه الأحداث على الرغم من تأطيرها بزمن الخطاب (الحاضر-حاضر النص) إلا أنها تبدو أقرب إلى الإشارات المستقبلية "ظهر الخميس غادرت سفينة الباليوز. وقف الكثيرون على ضفتي النهر يتفرجون على المغادرين، لم يكن على ظهر السفينة إلا مجموعة من الحراس الهنود، أما الآخرون فقد اختفوا داخلها"[3].

- محاولة تركيب/ 3:

تحيل العلامات الأساسية الخمس، في هذه الوحدة، على مسارات صورية، تشيد أقطابا دلالية تدخل مع بعضها في علاقات (تضاد/ تناقض/ تجاور)، أما العلامة المركبة (الفيضان) فإنها في المربع السيميائي ستدخل في تشكيل القطبين الدلاليين ويعود ذلك لطبيعتها الازدواجية، ويتضح ذلك في المربع السيميائي الآتي:

(1) الرواية، 3/ 276.
(2) م. ن، 278.
(3) م. ن، 307.





تضاد
المستقبل
الحاضر
تجاور
تناقض
انتصار/قوة
تطهير/فيضان
تضامن
الشعب
عجز
فيضان/تدمير
رحلة الشمال
العدو
مسارات صورية
مسارات صورية





الفصل الثاني
العلامة المكانية





مدخل: المكان الثقافي/ المكان الروائـي:

تدخل علاقة الإنسان مع المكان في إطـار الخـبرة المبـاشرة، والإدراك الحسيـ والسـيطرة على اغلب التفصيلات، والارتباط الوثيق بالمكـان/ الأرض مـن لحظـة الـولادة حتـى الممات، وبـذلك يـتجلى المكـان عنصرـا أساسـيا في الحيـاة الإنسـانية، يوثـق مـن صـلات الأنـا بالعـالم الخارجي، والتغيرات التي طرأت على المكان في الفكر الإنساني عديدة تحول معها مـن مكـان بدائي، إلى معطى ثقافي، ومن ثم مكان جمالي فني، "إن انتقال المكـان مـن موقعـه الفيزيـائي إلى الموقع الثقافي، مر من خلال الكـائن الإنسـاني، لأن العلاقـة الكائنـة بـين الإنسـان والمكـان تتسم بالالتصاق والتلازم"[1].

وللمكان أهمية كبيرة في الخطاب الأدبي بصورة عامة، والخطاب الروائي بصـورة خاصـة، إذ يتميز بوصفه المكون الذي يحتوي على بقية العناصر، ويتبلور في ضوئها، ويعمل في أحيان كثـيرة عـلى توجيههـا، ويكشـف عـن الرؤيـة الحضـارية/ الاجتماعيـة/ التاريخيـة، للمسـاحة الجغرافية التي قدمت في النص الروائي. ويتداخل مع مصطلح (المكان الروائي)، مصطلح آخر هو الفضاء الروائي.

شهد المصطلح الثاني اتساعا واضحا ليشمل في اغلب الدراسـات (الزمـان والمكـان) معـا، فالعلامات الزمنية "لا تمنح دلالتها إلا في المكان، والمكان لا يدرك إلا في سياق الزمان، وبيـنهما يتنامى العالم المأخوذ من النص الروائي في بعديه المادي والمعنوي"[2]، وبـذلك يتبـدى الفضـاء في كل ما يحيط بالإنسان، ويحدد

(1) شعرية المكان في الرواية الجديدة (الخطاب الروائي لأدور الخراط نموذجا)، خالد حسين حسين، 63.

(2) الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا، إبراهيم جنداري، 25.

وينظر: - الفضاء الروائي، عبد الرحيم مراشدة، 25.

- وبناء الفضاء الروائي، سمر روحي الفيصل، الكاتب العربي، دمشق، ع (59-60)، 2003، 43.

المكان بوجوده المحسوس، وجود الزمان في التصور[1]، وقد حاول باختين أن يربط بين الزمان والمكان بعلاقة جدلية في (الفضاء الزمكاني)[2].

هذا التوسع الذي شهده مصطلح (الفضاء)، قابله استعمال آخر أكثر تحديدا، قيد الفضاء بالمكان فقط أو مجموعة من العلائق القائمة بين الأمكنة وباقي عناصر الخطاب الروائي[3]، وهناك تحديدات ضيقة جدا حددت الفضاء الروائي بالفضاء الطباعي أو الفضاء الدلالي[4].

والمكان الروائي قطعا، ليس هو المكان الواقعي، على الرغم من التطابق في بعض الأحيان في الأوصاف والتسمية، فالمكان الروائي قائم على العلاقات اللغوية داخل النص الروائي، والتشكيل البصري للأيقون المكاني في مخيلة القارئ، وبذلك تبرز العلاقة بين مرجعيات المكان والمتخيل السردي في بلورة هذا العنصر، ومع ذلك يزودنا الروائي ببعض الإشارات الجغرافية والواقعية "سواء كانت هذه الإشارات مجرد نقاط استرشاد لإطلاق خيال القارئ أم كانت استكشافات منهجية للأمكنة"[5].

إن المكان (في النص الروائي) هو مجموع العلاقات اللغوية، التي تؤسس للفضاء المتخيل، وتعمل على إيجاده، وتحويله من لغة سردية إلى أيقونة بصرية في ذهن المتلقي، وبهذا تتجلى العلامة المكانية بوصفها معطى سيميائي لا مجرد تراكيب لغوية مبنية على تراتبية مكانية.

---

(1) النقد البنيوي والنص الروائي، 2، 76.

(2) أشكال الزمان والمكان في الرواية، ميخائيل باختين، ت: يوسف حلاق، 220.

(3) شعرية الفضاء الروائي، حسن نجمي، عن الانترنت: موقع محمد اسليم: aslimnet.free.fr.

(4) ينظر: بنية النص السردي، حميد الحمداني، 62.

(5) عالم الرواية، 92.



إن الملفوظ الحكائي/ المكاني يعمد إلى الوصف المباشر والمتقطع للأمكنة والأشياء المتعلقة بها، مع المحافظة قدر الإمكان على فرصة دمجها مع باقي العناصر الأخرى "من اجل منح الخطاب نظاما فضائيا"[1]/ سيميائيا متعدد الدلالات.

إن مفهوم المكان الروائي يتعدى الحيز والديكور والفضاء المختص لأفعال الشخصيات إلى "كون حقيقي بكل ما للكلمة من معنى"[2]، وبهذا يتشكل المكان الروائي علاميا، على وفق قدرته في تجاوز الهندسي والفيزيائي والاقتراب من العلاقات التي تنشأ بين الإنسان والمكان، وقدرة هذه العلاقات (المكانية - الإنسانية) على شحن الفضاء الروائي بقيم حضارية/ تاريخية/ ثقافية... الخ.

إن علاقة الإنسان بالمكان يحددها (الوعي والوجود)[3] فهو يحيط بالإنسان بوجوده، وفي ذات الوقت يحيط الإنسان به عن طريق الوعي.

إن القيمة الدلالية المتواجدة في العلامة المكانية الروائية، تتشكل على وفق رأي (جوليا كرستيفا) من خلال شحنها بدلالات وقيم حضارية تفصح عن هوية المكان، الذي يصبح علامة على حضارة امة معينة يسودها نمط ثقافي معين، في عصر ما، وتطلق على ذلك لفظة ايديولوجيم[4].

وقراءة المكان الروائي سيميائيا، تستدعي تحديد البنى المكانية وهي على قسمين:

الأولى: البنية المكانية الظاهرة، وتحدد في علاقة الشخصيات بالمكان الروائي من ألفة ونفور وابتعاد واقتراب وغيره.

---

(1) الشكل والخطاب، 187.

(2) جماليات المكان، غاستون باشلار، ت: غالب هلسا، 36.

(3) المكان الروائي، عبد الحميد المحادين، البحرين الثقافية، ع (30)، 2001، 26.

(4) علم النص، جوليا كرستيفا، ت: فريد الزاهي، 22.



الثانية: البنية المكانية العميقة: وهي التي تجعل من المكان الروائي شبكة من العلاقات القائمة مع باقي مكونات الخطاب وخاصة الرؤية، والبنى المكانية العميقة متنوعة ومتعددة من أهمها:

1. المتوالدة: إن هذه البنية المكانية العميقة تعتمد على الشخصيات ورؤيتها للمكان، وتتميز باستدعاء الكل لمجرد ظهور الجزء، فالباب يستدعي وجود جدار، وهذا يستدعي وجود غرفة وهكذا.
2. المتدرجة: وهي بنية تعتمد على وصفها لمكان محدد، ومن ثم تتدرج إلى باقي الأمكنة.
3. المتداخلة: وهي تعتمد على حركية العلامة المكانية في أكثر من اتجاه، وتداخل الأمكنة داخل النص، وتتميز بكونها مفككة.
4. المتكررة: وهي البنية المكانية المنفتحة الدلالة، التي تعتمد على ثبات المكان وتكراريته في أجزاء مختلفة من النص الأدبي الواحد(1).

و"تأسيسا على ما تقدم يتضح أن البنى المكانية العميقة تشكل انتظاما جوهريا في بنية المكان من جانب، وتعميق قيمة النص من خلال تعميق الحدس بخلجات الأبطال وتثبيتا لرؤية المؤلف من جانب آخر"(2).

إن هذه العلاقات الأربع تعتمد أساسا في تحديدها للعلامة المكانية على الرؤية، أو موقع الراوي/ الشخصية من الحدث، فالرؤية المكانية في العمل الأدبي هي امتداد لرؤية الكاتب في مختلف مناحي الحياة، وفي الحقيقة أن الرؤية المكانية متعددة داخل النص الأدبي، إذ تتجاوز رؤية كاتب العمل الذي يؤسس المكان التخييلي اللغوي على مرجعيات تاريخية أو واقعية أو أسطورية أو خيالية، وهناك

---

(1) المكان في النص المسرحي، منصور نعمان الدليمي، 89 – 100.

(2) م. ن، 101.



كذلك رؤية الشخصيات التي تتحرك/ تعيش في المكان الروائي، وأخيرا رؤية القارئ.

وبهذا لا تتشكل العلامة المكانية إلا على وفق رؤية ما، فالحديث عن المكان هو بالضرورة حديث عن الرؤية التي قادتنا لمعرفة تفصيلاته.

وقد فصل (اوسبنسكي) في الحالات المتعددة التي يتخذ منها الراوي (المشارك أو غير المشارك) موقعا له لتحديد الرؤية لحدث ما، فهناك أولا تطابق لموقع الراوي مع إحدى الشخصيات داخل العمل الروائي، وبذلك يبدو الراوي ملازما للشخصية. وثانيا عدم التطابق بين موقع الراوي وأي من الشخصيات وهذا يحيلنا على أشكال متعددة منها: المسح التتابعي وهي تقنية تعتمد على تجزئة الرؤية إذ تتحول وجهة النظر (للراوي) من شخصية إلى أخرى، ومن تفصيل إلى آخر. وعلى القارئ أن يكون صورة كلية فيما بعد.

والشكل الآخر هو الرؤية الشاملة أو (نظرة عين الطائر) وهي رؤية شاملة للمشهد الروائي من وجهة نظر واحدة فقط. وهذا الموقع المكاني يفترض آفاقا واسعة جدا، وأخيرا، المشهد الصامت الذي يعتمد على الوصف فقط من دون التركيز على معرفة دواخل الشخصيات[1].

من المقاربات السيميائية المهمة، في تحديد العلامة المكانية، مقاربة السيميائي الروسي (يوري لوتمان) الذي يعرف المكان على انه "مجموعة من الأشياء المتجانسة (من الظواهر أو الحالات أو الوظائف أو الأشكال المتغيرة... الخ) تقوم

(1) ينظر: شعرية التأليف (بنية النص الفني وأنماط الشكل التأليفي)، بوريس اوسبنسكي، ت: سعيد الغانمي وناصر حلاوي، 69 – 76.

وينظر: – وجهة النظر في الرواية على مستوى الزمان والمكان، اوسبنسكي، ت: سعيد الغانمي، فصول، القاهرة، مج (15)، ع (4) 1997، 256.



بينها علاقات شبيهة بالعلاقات المكانية المألوفة/ العادية مثل الاتصال/ الانفصال ..."[1].

ويعتمد لوتمان في مقاربته على مقولات عدة أهمها[2]:

1. إن اللغة هي النظام الأساس في تحويل العالم إلى انساق، فالمكان الفني/ الروائي لا يتجسد إلا من خلال اللغة، وان الإنسان يدرك العالم إدراكا بصريا، وبذلك يصبح المبدأ الأيقوني القائم على الإدراك البصري/ التخييلي من الخصائص الأساسية للأنساق اللغوية.
2. المقولة الثانية التي اعتمدها لوتمان هي (التضاد) بين متقابلات عدة، وهذه الآلية هي "الأكثر حضورا في بنية الأمكنة وتوزيعها في الفضاء الروائي، وتنجم عن هذه الآلية انتظامات مكانية متقابلة ومتناظرة، وهي المؤهلة للكشف عن رؤية الروائي، وكذلك الرؤى الخاصة بالقوى الفاعلة في النص تجاه المكان، وتتفرع عن هذه الآلية مستويات كثيرا من الإنتظامات التقابلية: التضاد الإتجاهي (...) والتضاد التقابلي أو الامتدادي"[3].

إن التقاطب التضادي يجمع بين قوى متعارضة، ويعبر عن العلاقات والتوترات التي تحدث عند اتصال الراوي أو الشخصيات بأماكن الأحداث المختلفة، وهي (التقاطبات الضدية) التي تنسجم مع المنطق والأخلاق والمعتقدات، وهي كذلك ذات جذور قديمة، حددها أرسطو ومن ثم باشلار[4].

فيما بعد طور (فيسجربر) هذا الجهاز الإجرائي الذي أوجده (لوتمان) "مستفيدا من المفاهيم العامة التي شكلت النسق المرجعي للفضاء في السرد، وقد

---

(1) مشكلة المكان الفني، يوري لوتمان، ت: سيزا قاسم، 69. ضمن كتاب جماليات المكان، مجموعة مؤلفين.

(2) مشكلة المكان الفني، 66 - 68.

(3) شعرية المكان في الرواية الجديدة، 89.

(4) نقلا عن: بنية الشكل الروائي، 33 - 34.



توصل هذا الباحث إلى إقامة البناء النظري التي تستند إليه التقاطبات المكانيـة في اشتغالها داخل النص وذلك عن طريق إرجاعها إلى أصولها المفهومية الأولى"[1].

3. المقولة الأخرى المهمة التي قدمها لوتمان تتعلق بمفهوم (الحد)[2] الذي يميز بين مكانين متعارضين/ متضادين، ومـن أهـم سـماته انـه لا يخـترق، وإذا مـا تمـت عملية الاختراق، فان تغيرات كثيرة ستطرأ على الشخصيات والأمكنة.

ويمكن الإفادة من مقولات لوتمان والجمع بينها وبـين آراء غريمـاس (المسـار الصـوري - التجمع الصوري - المسار السردي - الأقطاب الدلالية - المحاور الدلالية)[3]، فالقطب المركزي، ما هو إلا علامة رئيسة تندرج تحتها علامـات (مكانيـة) ثانويـة أخـرى وهـي بـدورها تحيـل (مجموعة الصور/ العلامات) على هذه العلامة الرئيسة، وتدخل فيما بينها في علاقـات تضـاد وتناقض وتجاور.

إن المكـان في ثلاثيـة عبـد الـرحمن منيـف هـو ارض السـواد (العـراق) بكـل تجلياتهـا البشرية والطبيعية والمناخية والتاريخية، ولمقاربة هذا المكـان علاميـا، سـنعمد إلى المقـولات السابقة، ونحاول أن نوفق بينها، والمبدأ الأساس في هذه المقاربة سيقوم على مقولة الأقطاب المتضادة والعلاقات القائمة بين هذه الأقطاب.

والمكان في الثلاثية ينقسم على قطبين/ علامتين أساسيتين هـما: أمكنـة الوسـط (المركـز) وأمكنة الأطراف (الهامش)، وتندرج تحت مظلة هذين القطبين، علامات أخرى تـدخل فـيما بينها في علاقات تجاورية وتضادية وتناقضـية، وهـذه الأقطـاب يتفـرع عنهـا أقطـاب أخـرى ثنائية أو ثلاثية.

(1) نقلا عن: بنية الشكل الروائي، 35.

(2) مشكلة المكان الفني، 81 ضمن كتاب جماليات المكان.

(3) ينظر: في الخطاب السرد (نظرية غريماس)، 79 – 80.





المبحث الأول
أمكنة الوسط (مركزية المكان)

مدخل:

المكان المركزي في ارض السواد، مدينة بغداد، وبسبب طابع الثلاثية التاريخي/ الواقعي، وخلافا لمعظم أعماله السابقة، يعمد منيف إلى تحديد أمكنته ومرجعياتها، وتتجلى المدينة علامة سيميائية وحقيقة مكانية، مشحونة بدلالات حضارية وتاريخية وقيم ثقافية متعددة.

إن المنظومة الثقافية لأية مدينة هي التي تحدد العلاقات المكانية القائمة فيها، وأهمية ودور المدينة بوصفها علامة مكانية، فبغداد لكونها عاصمة للعراق تختلف عن مدن الأطراف، ومركزها السياسي والجغرافي والاجتماعي هو من يرسم طبيعة أمكنتها والدلالات المختلفة لها، والمدينة، مكانيا وثقافيا، لها خصوصيتها التي تميزها عن غيرها من المدن "لكل مدينة شخصيتها وروحها المميزة لها عن غيرها من المدن الأخرى، تبعا لتمييز عادات وتقاليد وحاجات ساكنيها ونشاطاتهم، وحتى موقعها الطبيعي انغلاقا أو انفتاحا"[(1)].

يحاول نص الثلاثية أن يكثف من حضور بغداد مكانيا، بما يتناسب ومكانتها، ويشحنه بقيم متناقضة ويكشف عن دلالاتها، لتصبح (بغداد) أنموذجا مكانيا للعراق ككل. ويمكن أن يقسم هذا المكان (الوسط) على أساس ثنائية متضادة يفصل بينها حد واضح هو نهر (دجلة) فلدينا:

المكان السلطوي ≠ المكان الشعبي

الرصافة ≠ الكرخ

الانغلاق ≠ الانفتاح

---

(1) دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر، قادة عقاق، عن الانترنت: .www.awu-dam.org



وتندرج تحت هذه العلامات الضدية علامات مكانية أخرى تحدد العلامة الرئيسة وتؤكد سطوتها وحضورها.

أولا: المكان السلطوي (سلطة المكان):

يرتبط المكان في الثلاثية ارتباطا جوهريا بمفهوم السلطة (السياسية - العسكرية - الثقافية - الدينية - الفردية)، وقد حدد (مول رومير) خضوع المكان للسلطة[1] بأربعة أنماط:

1. مكان أمارس فيه سلطتي (عندي) ويكون بالنسبة لي مكانا حميما وأليفا، مثل الدار أو الغرفة أو حتى الجسد الإنساني[2].
2. مكان يشبه الأول من نواح كثيرة ولكنه يختلف عنه من حيث أنني اخضع فيه لوطأة سلطة الغير.
3. أماكن ليست ملكا لأحد معين (عامة) ولكنها ملك للسلطة العامة النابعة من سلطة الجماعة/ الدولة.
4. المكان (اللامتناهي) ويكون هذا المكان خاليا من الناس، فهو الأرض (الصحراء - البحار ...) التي لا تخضع لسلطة احد.

وتأسيسا على ذلك تتمظهر أكثر من علامة مكانية، تحمل في طياتها دلالات السلطة ونوابعها.

أ. السراي - القلعة:

ترتبط السراي (القصر) بالسلطة (داود باشا وكبار موظفي الدولة) لذلك تتضح دلالتها السلطوية وان بدت مختلفة من مقطع سردي إلى آخر في الثلاثية، والسراي هي المكان الذي تدار البلاد منه، وفي الوقت ذاته هي المكان المنيع الذي تتحصن الحكومة خلفه.

(1) نقلا عن: الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا، 216 – 217.

(2) ينظر: انثروبولوجيا الجسد والحداثة، دافيد لوبروتون، ت: محمد عرب صاصيلا، 5.



أما القلعة فهي علامة سلطوية ترتبط بالجيش والضباط وخصوصا (سيد عليوي)، لذلك فإن هذه العلامة المكانية المزدوجة (السراي-القلعة) تدخل في علاقة تضادية مع الباليوز (القنصلية الانكليزية) وهذه العلاقة هدفها إثبات الوجود وبيان من يحكم العراق.

لا يحفل النص (نص الثلاثية) بالمقاطع الوصفية الطويلة التي توضح الأمكنة وتفصيلاتها، بقدر ما يهتم برؤية الشخصية للمكان، والعلاقة التي تربط بينهما (الذات/ المكان) من:

انتماء ≠ انسلاخ، ألفة ≠ عداء، حب ≠ كره وغيرها في بداية حكم (داود) تبدو السراي قديمة، موحشة، ضعيفة السلطة، لم تمتد لها يد التجديد والتطوير، وفي مقطع سردي لاحق يبدو الراوي ملازما للشخصية ومطابقا لها في موقع الرؤية، فالسراي تتمظهر بهذا الشكل بعين (بدري) الذي يقارن بينها وبين سطوة الباليوز "ومرت موجة من الضحك، أما عندما بانت السراي، فقد بدت مبعثرة أقرب إلى الكتل، رغم اتساع المساحة كانت قديمة متآكلة، وكأن الزمن يصرخ من كل جنبة من جنباتها. قال بدري في نفسه: الأبنية تهرم، تتعب، وسيأتي يوم تموت فيه، كما يموت البشر، وشعر بالحزن أن الباليوز يبدو بناء فتيا، في الوقت الذي تبدو السراي وكأنها في آخر أيام حياتها"[(1)].

إن هذه البنية المكانية المتداخلة، التي تعتمد على حركية العلامة في أكثر من اتجاه، وتداخل أكثر من مكان، تكثف من دلالة المقطع السردي، فعلاقة بدري بـ (السراي/ الحكومة) دخلت في مرحلة الانسلاخ (بعد نقله إلى كركوك)، بعد أن كانت علاقة ألفة وانتماء، لذلك بدت له السراي قديمة متآكلة، موحشة وتتسم باللاانتظام.

(1) الرواية، 1/ 462.



أما القلعة التي تنهض إلى جانب (السراي) علامة مكانية دالة على السلطة (العسكرية)، فهي تتشابه مع السراي في هذه المرحلة، وأوجه الشبه، القسوة، القدم، اللانظام، وكل ذلك يقدم بعين (بدري) المنتمي إلى الجهة الأخرى من بغداد (الكرخ) والمطرود من الرصافة "لما أصبحت القلعة قريبة بدت ثقيلة كابية وبدا السور المحيط بها قاسيا ويشبه حبل المشنقة، وإذا ظل الجو لدقائق قليلة، مرحا رخيا، فقد شابه فجأة كدر، وكأن ريحا حملته. أما الصمت الذي هبط ثقيلا، فقد امتد على صفحة الماء (...) وأصبح لوقع المجدافين صرير يشبه صرير سكين عمياء في لحم طري"[1].

إن نهر دجلة يمثل (الحد) بين جهتي بغداد (الرصافة-الكرخ) وهو في المقاطع السردية السابقة، يمثل طريق الرحلة/ التغيير لـ (بدري وسيفو) وموقع الرؤية لـ (بدري) تجاه أمكنة (الرصافة) وهو بذلك عمد إلى كسر الحاجز بين عالمين مختلفين، مما تسبب فيما بعد في نقله ومن ثم مقتله. ورؤية بدري لهذه الأمكنة السلطوية متأثرة بموقفه المسبق منها، لذلك عندما تتراءى له بغداد من دون هذه الأمكنة السلطوية، تبدو مختلفة وتدخل الشخصية معها في علاقات ألفة وانتماء وصحبة "تتبدى بغداد، حين ينظر إليها من النهر، عبر غباش الماء، شيئا لا يصدق، أو هكذا رآها ناس المركب في ذلك الصباح الربيعي، بدت جديدة، طازجة، فواحة بشذى القداح، خاصة بعد إن اغتسل هذا الشذى بالماء وشفته ريح صغيرة نبعت من أعماق النهر وهبطت من الأعالي، أما خضرة النخيل التي ملأت الأفقين، فكانت تتموج وتتغير في كل لحظة: شفافة، زاهية، ريانة، وخضرة قاسية أيضا، ولا تخلو في لحظات معينة من تحد. وبين خضرة وخضرة عشرات الألوان الخضراء المتشابكة، وكأن كل شجرة، كل غصن يريد أن يتميز بلونه الخاص، بتألقه الذي يجعله مختلفا عن غيره.

---

(1) الرواية، 1/ 466.



قال بدري وكأنه فوجئ بما يرى، وكان يلتفت إلى الضفتين مذهولا:

- ولا عبالك بغداد اللي نعرفها وعايشين بيها[1].

أما القلعة بوصفها علامة مكانية، فهي متحركة غير ثابتة الدلالة تتحول وتتغير على وفق رؤية الشخصية، وهي مشحونة بصفات القسوة والانضباط العالي، والنفور من قبل العامة تجاهها، وكل الشخصيات التي عاشت/ تحركت في فضائها لم تدخل معها في علاقة ألفة ومحبة ثابتة، بل في علاقات نفور وعداء.

وهي مكان ضباط الجيش، والمكان الذي تحصن فيه (سعيد باشا)، ومكان قتله كذلك، أي أنها كانت مكانا للحياة والموت (حياة ≠ موت)، وهي مكان انتصار (سيد عليوي) عند قتله (سعيد)، ويقدم الراوي الملازم لشخصية (سيد عليوي) وصفا لدهاليز القلعة، وغرفة نوم سعيد، وهو بذلك يعمد إلى البنية المكانية المتوالدة، التي تعمل، أولا على ذكر الجزء. ومن ثم تعمل على استدعاء الكل، فذكر (الدهاليز – الغرفة) وأوصافهما، يستدعي بالضرورة، الكل/ القلعة "خلال فترة قصيرة ارتبكت القلعة كلها واضطربت، وبعد مشاورات لم تطل تقرر إدخال عليوي إلى القلعة.

بعد أن صعد الدرج وهو يجتاز الدهليز الطويل، شعر أن خوفه يتحول إلى ما يشبه الفرح، لقد وضع أقدامه على بداية الطريق ولا بد أن ينجح، كان يمشي بثقة وبخطوات واسعة، كانت العيون جميعها منصبة عليه من الحرس والمرافقين، وكانت تسير معه تلك العيون، ثم تتبعه وهو يتوجه إلى غرفة عزمي أفندي مرافق سعيد باشا. كان المشوار طويلا أو هكذا تراءى له، فالدهاليز التي يعرفها جيدا وقد مر بها سابقا عشرات المرات، تبدو له الآن أكثر ضيقا وأطول. أما الجو المخيم فهو بين الرطوبة والكثافة اللزجة (...) كانت نابي خاتون نصف مستلقية، ويبدو أنها نهضت لتوها. فآثار النوم لا تزال تملأ عينيها ووجهها، ورائحة الغرفة مزيج

(1) الرواية، 1/ 458.



من الرطوبة والهواء الساكن، وكأنها لم تفتح لأيام متواصلة، وكان يتمدد إلى جانبها، بشكل عرضاني، سعيد باشا، رأسه في حضنها وجسده يشغل الجانب البعيد من السرير"[1].

إن هذه العلامة المكانية المتحركة والمتغيرة الدلالة، تتبدى لـ (سيد عليوي) على مراحل ثلاث: فهي أولا مكان إقامته عندما كان ضابطا في جيش سعيد، وثانيا مكان انتصاره وقتله لسعيد، وفي المرحلة الثالثة، تتحول دلالتها وتتغير من مكان أليف/ متسع إلى معاد/ ضيق، فالقلعة في مرحلة متقدمة من الثلاثية، تغدو سجنا لـ (سيد عليوي) ومن ثم مكانا لمحاكمته وإعدامه بتهمة الخيانة لـ (داود) "كان الفجر يتراجع، وبداية أضواء النهار تبين وتتضح لما وصل الآغا إلى القلعة. وهو يصعد الإدراج، في الطريق إلى الطابق الثاني، شعر الآغا إن الجو، رغم بعض البرودة، خانق ولا يخلو من رائحة عفونة، وشعر انه لا يحب هذا الجو ولا يطيقه، ولا يعرف لماذا اخذ يدقق بعيون الحرس الذين كانوا يؤدون التحية، وينظرون إليه بطريقة لم تعجبه. أما بعد أن اتجه قائد الحرس إلى الجناح الجنوبي، الجناح الذي كان يحتله سعيد باشا، وهناك كانت نهايته فقد انقبض صدره، وشعر انه لا يحب هذا المكان!.

إنها المرة الأولى، بعد تلك الليلة الحافلة التي يصل فيها إلى هذا الجزء من القلعة. لم يقرر ذلك على نحو واع أو جلي، لكن شيئا في داخله كان ينفره ويمنعه من الوصول إلى هذا المكان. لذلك كان يعقد اجتماعاته في ثكنة الفرسان، في السراي، في أية قطعة عسكرية، ولم يفكر أبدا أن تكون القلعة مكانا له، وهذا ما جعلها تبتعد عن تفكيره ثم تغيب"[2].

---

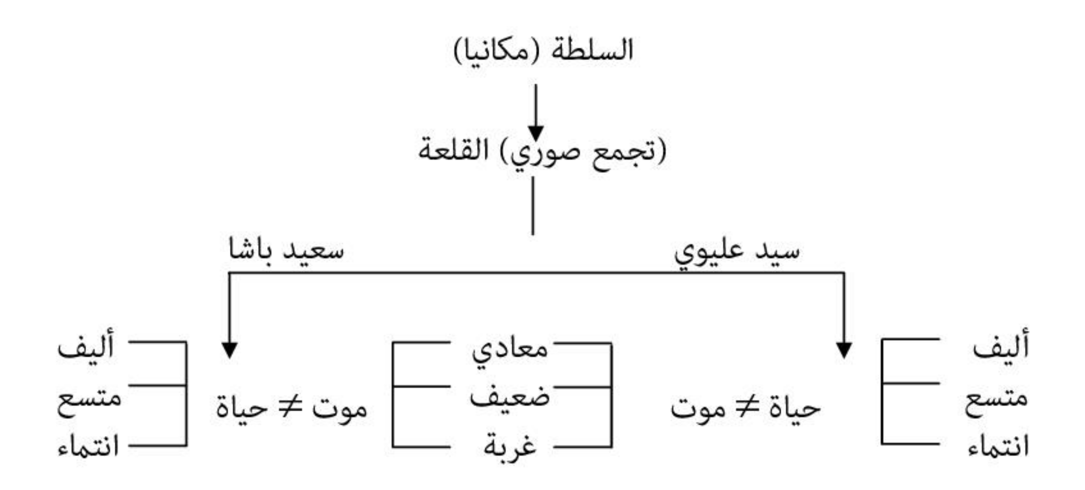
(1) الرواية، 1/ 35 – 36.

(2) م. ن، 2/ 530.



وفي مقطع سردي آخر "عند الغروب أصدرت المحكمة حكمها بإعدام الخائن سيد عليوي، وسحب الآغا إلى الغرفة المقابلة، لأنه لم يستطع أن يمشي. ولم يسمع خلال تلك الليلة بكاء أو نواحا. وحين عرض عليه أن يأكل شيئا طلب كوبا من الماء وكسرة خبز. أما في الصباح التالي، حين فتح عليه الباب، وطلب منه الحرس أن يرافقهم، فقد رجا أن يقابل الباشا، لان لديه ما يقوله، ولا بد أن يسمعه"[1].

إن القلعة علامة مكانية تندرج تحت قطب دلالي (المكان السلطوي)، لكنها في الوقت ذاته تولد علامات مكانية أخرى ذات دلالات متناقضة كما في الترسيمة الآتية:



أما السراي المكان السلطوي الرسمي الثاني في الثلاثية، فيعتمد في تحقيق سلطته على البنية المتدرجة، إذ ترتبط هذه العلامة المكانية مع العلامات الزمنية، ويتأسس على ذلك تطورها وتغير دلالاتها، وتتحول من مكان قديم، متآكل، غير منتظم، مخترق من قبل جواسيس القنصلية، محدود السلطات، إلى مكان متجدد، واسع السلطات يدخل في صراع مع الباليوز ويخرج منه منتصرا، وأولى الإشارات

(1) الرواية، 1/ 538.



على هذا التغيير هو التجديد الذي أصاب (السراي) بعد أن سكنها (داود) الذي كان يرى فيها مدينة بغداد، وحلمه في بناء دولة قوية "ورغم التحسينات التي أمر بإجرائها على السراي، وقد أنجزت خلال فترة قصيرة، مما آثار الإعجاب، إلا أن هذا الإجراء كان مؤقتا ولا يرضيه بما فيه الكفاية. ومع أن ريتش، في زيارته الأولى للسراي بعد الإصلاحات، كان يتلفت ويهز رأسه، تعبيرا عن الدهشة والإعجاب، وبدأ حديثه مع الباشا بالإشادة بما شاهده، وقد أطرى بشكل خاص البوابة العالية المزخرفة والحدائق، وأكد انه لم يصدق عينيه لأول وهلة، بل ظن انه في مكان جديد! هكذا قال وأثنى على مهارة البنائين وحسن ذوقهم، ومع أن الباشا جامله، ووافقه على ما قاله، إلا انه ظل ينظر بتركيز إلى عينيه ليكتشف ما إذا كان يعني الكلمات التي يقولها، أم أنها مجرد مجاملة. وفي نهاية الزيارة كان الباشا أكثر تصميما على الشروع في بناء السراي الجديدة، قال لنفسه بتحد: سيرى هذا الثعلب بعينيه من هو داود باشا"[1].

وهذا التغير والتحول في الشكل والدلالة، يستمر مع التطور الزمني، ويفاجأ ريتش بـ السراي تنهض قوية، منافسة لقنصليته، بل وقاهرة لها في نهاية المطاف، وبهذا تتجلى بغداد خلف السراي قوية منيعة "لم يصدق ريتش أن كل هذا التغير قد حصل أثناء غيابه، فبناء السراي يرتفع يوميا، لأن العمل يتواصل منذ ساعات الصباح الأولى ولا يتوقف إلا عند حلول الظلام. بوابات بغداد جددت وأعيد تنظيم الحراسات عليها. الجسر الخشبي وسع ودعمت جوانبه، بحيث أصبح قادرا على استيعاب عربتين واحدة في الذهاب وأخرى في الإياب، عدا الجانب الأيمن الذي خصص للمشاة. أما الأسواق، أما عدد من الميادين، فقد أصبحت أكثر نظافة وتنظيما من قبل (...) أما الشيء الذي لم يصدقه ريتش فذلك الانتظام الصارم أثناء زيارته للسراي، بدء من حراس البوابات وانتهاء بالذين يقدمون الغلايين. لقد

(1) الرواية، 1/ 531-532.



تغيرت الأشكال والهيئات، ملابس موحدة للمجموعات حسب مواقعها أو حسب الوظائف. وكلها في غاية الإتقان واللياقة، وكأن هؤلاء ادخلوا دورات أو استبدلوا بغيرهم أكثر كفاءة"[1].

وفي مقطع آخر يربط داود بين الجزء والكل (بغداد/ السراي "في كل الليالي قبل أن يغفو وهو بين جموح الرغبة وثقل الأعباء، يتخيل الباشا بغداد وقد أصبحت شبيهة باسطنبول سعة وجمالا، بل ويمكن أن تتفوق على اسطنبول، لما لها من تاريخ عريق يمكنها أن تنهض من غفوتها لتتحول إلى أهم المدن وأقواها، خاصة وهو يسمع كيف تنحدر اسطنبول يوما بعد آخر، نتيجة الهرم، وخلافات المسؤولين ومؤامرات الحريم، كان يقول لنفسه: يجب أن تكون البداية من السراي، لان قوة الولاية تتمثل بمقر الحكومة، يهز رأسه عدة مرات وهو يتساءل: هل يعقل أن يكون الباليوز أجمل من السراي وأوسع؟ وهل يقتنع الناس، إذ لم يروا بأعينهم، أن داود باشا أقوى من ريتش"[2].

يحرص الخطاب على أن لا يقدم المكان مجردا، بل ضمن رؤية إنسانية تكشف من حضوره، وتعمق دلالته، إن الجزء في المقاطع السابقة يكشف عن توجهات الكل، فالسراي القوية، الجديدة، تفصح عن بغداد، وذكر بعض المظاهر الحضارية في مدينة بغداد (بوابات - حدائق - جسور - أسواق - ميادين) يؤسس للمكان الدلالي/ الحضاري، ويبتعد بالمكان عن الحيز الجغرافي الشبيه بالديكور.

---

(1) الرواية، 3/ 198.

(2) م. ن، 1/ 531.

ب. الباليوز(*) (القنصلية الانكليزية):

شكلت القنصلية الانكليزية حضورا كثيفا في ارض السواد، امتد من شمالها إلى جنوبها مرورا بالمركز (بغداد)، وتظهر هيمنة (الباليوز) عندما يكون الحاكم في بغداد ضعيفا، إذ تتبدى سطوة الإمبراطورية ممثلة بقنصلها في التدخل في شؤون البلاد الداخلية، ورسم سياساته، وتعيين الولاة، وسرقة تاريخه وآثاره، وعلى العكس من ذلك تنكمش سلطة الباليوز، أمام قوة وهيمنة (السراي/ القلعة)، إذا كان من يحكم في بغداد قويا.

وفي الواقع إن القنصلية الانكليزية خاضت صراعا على جبهتين، الأول يكشف عن الصراع الاستعماري الدولي الخفي، وهذا الصراع كان مع القنصلية الفرنسية في بغداد "لقد واجه ريتش في بداية حكمه أوقاتا صعبة، لأن المسيو دانييل، قنصل فرنسا كان من البراعة وسعة العلاقات والتأثير، إلى درجة أن جزء من طموحات وأحلام قنصل الملك باتت أقرب إلى الخيال، أو غير قابلة، لكن من حسن حظ ريتش إن إقامة المسيو دانييل في بغداد لم تطل، إذ نقل إلى مكان آخر وجاء بديلا عنه المسيو ريمون (...) وإذا كان المستر ريتش قد نوى أن يلحق هزيمة ساحقة بخصمه، فليس من قبيل الانتقام الشخصي- إذ ليس بين الاثنين ما يستوجب ذلك، وإنما هو صراع بين دول، ولا بد أن يظهر تفوقا مزدوجا، إذ حين يهزمه هنا فمعنى ذلك انه الأقوى، وان دولته هي الأقوى هناك، الأمر الذي يجعل الناس يقتنعون دون مشقة. لكن الهزيمة الساحقة التي أرادها ريتش لم تتحقق، لأن المسيو ريمون بعد شهور من المراسلات المضنية مع سفارته في اسطنبول، ومع وزارة الخارجية في باريس، دون أن يصل إلى أية نتيجة مرضية بخصوص تلبية طلبات قنصليته، قرر أن يذهب بنفسه لمتابعة هذه الطلبات (...) ومع أن قنصلية

(*) الباليوز كلمة ايطالية كان يطلقها أهل بغداد على مقر القنصلية الانكليزية. ينظر: آركيولوجيا الفرح والحداد في ارض السواد، سعيد الغانمي، عن الانترنت: www.nizwa.com.



فرنسا بقيت مكانها، في محلة الميدان، وغير بعيد عن السراي، إلا أن الصمت الذي لفها، بعد أن توقف دفع رواتب الموظفين المحليين، بمن فيها الترجمان، جعلها غائبة أو أقرب إلى الغياب"[1].

بعد أن تكشف الصراع الأول عن انفراد القنصلية الانكليزية بالتصرف في شؤون العراق، وتهميش دور القنصلية الفرنسية، يبدأ الصراع الثاني، وهو يختلف جوهريا عن طبيعة الصراع الأول، فهو هنا بين الإرادة الوطنية، والقوى الأجنبية الاستعمارية. فالقنصلية الانكليزية موجودة في بغداد بقوة وهي "دولة داخل دولة"[2] وتتدخل في كل شيء، لكن من دون أن تظهر ذلك، بل عن طريق رجالها المنتشرين في كل مكان "الباليوز مثل عادته دائما حاضر، بل كثيف الحضور، لكن ضمن رصانة صارمة لا يتنازل عنها، ولا يتهاون بأي من شروطها ومقتضياتها، فهو يرقب بعناية كبيرة كل ما يحصل: كيف يعبر الناس عن فرحهم واستقبالهم للوالي، ماذا يقولون وكيف يتصرفون، حتى الانفعالات الصغيرة التي تظهر هنا وهناك يرصدها بدقة. يفعل ذلك بهدوء وصبر، ويتقصى دون تعب أو ملل كل ما يحصل، ويبقى مع ذلك بعيدا عن المشاركة اغلب الأحيان وبعيدا عن الظهور"[3].

وعملية رصد ووصف الباليوز هي ذاتها التي تمت عند معالجة (السراي) فالخطاب يذكر الجزء ليدل به على الكل، فالباليوز علامة واضحة على حضور الإمبراطورية بقوتها وهيبتها، والبنية المكانية في هذا المقطع متوالدة، تبدأ بالجزء وتعلن عنه، وتعمل على تحديد اغلب تفصيلاته، وهي تضمر الكل وتريده في الوقت ذاته، وبهذا نكون إزاء نصين احدهما حاضر والآخر غائب ويعملان بالتوازي في بلورة المشهد المكاني.

---

(1) الرواية، 1/ 103-105.

(2) ارض السواد (إحالات الذاكرة والواقع)، محمد باقي محمد، الموقف الأدبي، دمشق، ع (353)، 2000، 47.

(3) الرواية، 1/ 258.



يتمظهر الباليوز في أول عهد داود، قويا، أنيقا، غير مكترث، لما يدور حوله، يفرض وجوده على أهل الرصافة والكرخ معا ظهر الباليوز. كان البناء ضمن الخضرة التي تلتف عليه، رشيقا ببياض أسواره، حتى السفينة الرابضة إلى جانبه على حافة النهر بلونها الرمادي، كانت مثل سمكة عملاقة عجز الصيادون عن التقاطها، رغم الحبال العريضة التي تقبض عليها من الجانبين والتي تظهر رخوة وربما لهذا السبب تركوها مؤقتا، والى أن يأتي من يساعد على جرها.

- إذا الواحد قريب من فد شي ما يشوفه زين يا جماعة الخير!

تطلع سيفو إلى أكثر من جهة، وقد التبس عليه كلام بدري، لكن الإصبع التي امتدت نحو الباليوز أوضحت قليلا. تابع بدري:

- من بعيد يبين أصغر!

- مثل واحد ببطن بير، والثاني فوق منارة، شلون تريدهم يشوفون فرد شكل"[1].

وفي مقطع آخر، تبرز قوة الباليوز من خلال مقارنته بـ (السراي) "عبروا السراي مرة أخرى. بدت قوية لكن الحزن لم يفارقها، أما الباليوز، حين مروا به من جديد كان أكثر تألقا، خاصة وان الحركة على السفينة والدخان الذي انبعث من المدخنة التي كانت بلونين، ظهر وكأنه زوبعة، نظرا للطول والاستقامة، قبل أن يتمطى في الهواء العالي، ثم يتبدد"[2].

يعمد الخطاب وهو يقدم المشاهد المكانية إلى المقارنة بين أكثر من مكان لإبراز خصائص مكان معين من خلال عيوب الآخر، وكذلك إلى مزج الرؤية الموضوعية (الراوي غير المشارك) مع الرؤية الذاتية (الشخصيات الفاعلة)، ليقدم صورة بصرية متخيلة للمكان ممتزجة بالحالة النفسية للشخصية (بدري + سيفو).

---

(1) الرواية، 1/ 461.

(2) م. ن، 473.



ويرتبط وصف المكان (الباليوز) كثيرا بوصف الشخصيات المتحركة في فضائه والأشياء المرتبطة به، ويبدو أن التركيز على وصف الأشياء يأتي لإضفاء صفات وقيم حضارية وجمالية على (الباليوز)، تتفق مع كون المكان يمثل قنصلية دولة متمدنة ومتطورة "كان الجميع على معرفة بموعد وصولي، وقد تم استقبالي كممثل لفخامة الباشا، بشكل رسمي لائق، إذ صدح البوق معلنا الوصول، وعند البوابة الكبيرة، وقد فتحت على اتساعها للدخول، أدت مجموعة الحراسة التحية بكثير من الوقار، وما أن وقفت العربة حتى وجدت كبير موظفي المقيمية ميناس، في استقبالي، وكان جميع من مررت بهم في أبهى الحلل وأعلى درجات النظام (...) أما ميناس يطلب مني أن أتوجه إلى الداخل فقد شعرت بالرغبة أن القي نظري على الحديقة والزهور، لأنها في غاية الفتنة والكمال، لكن حركته النظامية لم تمهل بالقدر الكافي، أما المجاز الطويل الذي يقود إلى الداخل فانه أشبه بالمجازات التي تقود إلى المدافن، خاصة من حيث الضوء الخافت والرائحة الثقيلة وتلك الأشياء الموضوعة على الجوانب أو في الزوايا. المجاز يقود إلى غرفة فسيحة للتوقف قليلا، ريثما يتخفف الزائر من الأشياء الزائدة: العباءات أو الفوانيس والعصي غير المزخرفة، وحتى الهدايا الثقيلة التي يأتي بها بعض الزوار، كما أسر إلي احد المرافقين حين استأذن ميناس لإبلاغ القنصل بوصولي (...) لكن ما لفت نظرنا أن القاعة الكبرى كانت تزدان بالطنافس الفخمة وبالتصاوير على الجدران، وبموقد محفور داخل الحائط، وكان الحطب مكوما، لكن بطريقة بالغة التنظيم"[1].

قدم المكان (الباليوز) من خلال العلاقات اللغوية (الأشياء) (بوق - بوابة - حديقة - زهور - مجاز - ضوء خافت - مداخن - عباءة - فوانيس - عصي - هدايا ثقيلة - طنافس - لوحات جدارية - موقد حائط - حطب)، وكل هذه العلامات (الأشياء) الثانوية/ الفرعية، تضافرت فيما بينها لترسم الشكل النهائي للعلامة

---

(1) الرواية، 3/ 49-50.



المكانية، وهي كما أسلفنا ترتبط بمنظومة قيمية حضارية تربط الجزء/ الباليوز بـ الكل/ الحضارة الأوربية، وبذلك تسحب صفات المتمدن على الجزء الذي يمثله في مكان غير متمدن مما يخلق مفارقة في البنية المكانية الكلية.

والعلاقة بين المكانين/ القطبين المتضادين شابها الكثير من الحذر والترقب وعدم الاطمئنان لمعرفة ما ستؤول إليه الأمور "لم يكن أي من القصرين، السراي والباليوز، في عجلة للوصول إلى ترتيب العلاقة بينهما بشكل كامل. فالسراي يعج بالوفود، وانشغالات الباشا بإعادة النظر بالرجال والمواقع تأخذ معظم وقته. والباليوز ظل مترقبا. مثل الأيام الأولى، رغم مظاهر الود التي تتواصل بين الطرفين، وان شاب تلك المظاهر الحذر، سواء في الاتصال أو طريقة التعبير (...) حتى مظاهر القوة التي يتمتع بها الباليوز يجب أن تكون واضحة ورادعة، ولا بد أن يشعر بها الوالي ليفكر كثيرا قبل أن يقدم على أي عمل وهذا يقتضي استعراض القوة بين وقت وآخر، كي لا ينسى أبدا. كما أن رؤية الناس العاديين لهذه القوة من شأنها أن تضغط على السراي، لأن السراي يرى ويسمع اغلب الأحيان من خلال الآخرين. هذه القناعة دفعت ريتش لأن يزيد عدد قوات الحراسة، وان يجدد أسلحتها وثيابها، كما دفعته إلى العناية بمظاهر ومواعيد تبديل الحراسات، وان يرافق ذلك صدوح النفير ودق الطبول. أما السفينة النهرية الرابضة قابلة الباليوز، فقد زيد عدد العاملين عليها"[1].

والملاحظ في علاقة التضاد القائمة بين السراي والباليوز، أنهما وعلى الرغم من تقاربهما (مكانيا) إلا أن ذلك لم يؤد إلى التفاهم فيما بينهما، لاختلاف أهدافهما، ولأن التقارب المكاني لا يعني دائما تلاحم الناس أو تقاربهم[2].

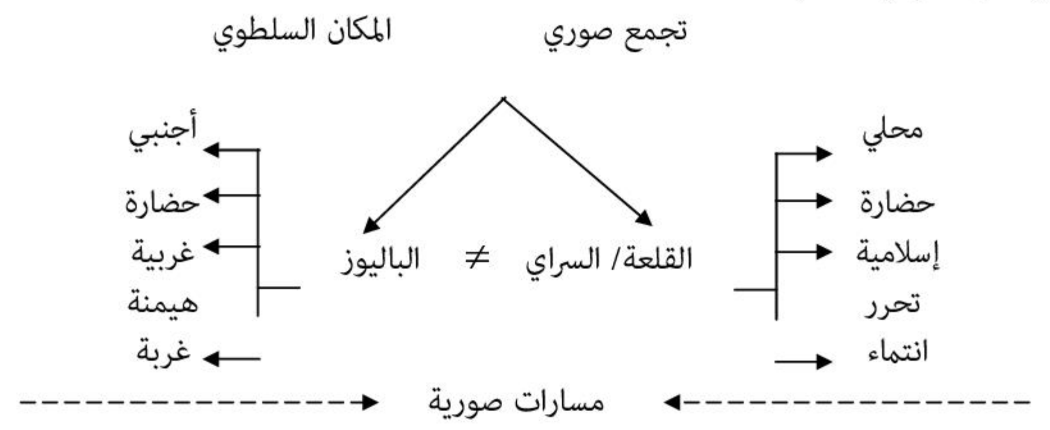
---

(1) الرواية، 1/ 265-267.

(2) حواريات المكان، ادوارد هال، ت: طاهر عبد مسلم، الثقافة الأجنبية، بغداد، ع (3-4) 1997، 41.



والعلاقة بين هذين القطبين الرئيسين المتضادين (السراي - القلعة ≠ الباليوز) توضحهما الترسيمة الآتية:



ثانيا. المكان الشعبي (انفتاح المكان):

التعارض القائم بين المكان الشعبي والمكان السلطوي، يتأتى من أن المكان الثاني يمثل السلطة الرسمية (سياسية - عسكرية) ويكون مغلقا إلا في حالات نادرة أمام العامة، أما المكان الأول (الشعبي) فهو مفتوح أمام جميع الفئات، وتتحقق السلطة فيه ولكن في سياق يختلف عن المكان السلطوي. والشيء الواضح بين هذين المكانين هو الحد الفاصل (الطبيعي/ النفسي) الذي يقف بينهما، والحد هنا نهر دجلة الذي يميز بين سلطة وانغلاقية المكان الشرقي من بغداد (الرصافة) إذ توجد مقرات الحكومة، وشعبية وانفتاحية المكان الغربي/ الكرخ، وقد حاولت أكثر من شخصية اختراق هذا الحد مما تسبب لها بالكثير من التغيرات.

إن سمات الانفتاح والانغلاق التي ارتبطت بهذه العلامة الأساسية (المركز) قابلة للتغيير والتحول في أكثر من موقع، تبعا لموقف الشخصية التي تقطن المكان، والرؤية العامة التي تتحكم بالمشهد المكاني وتعمل على صياغة صورته النهائية.



وتندرج تحت هـذا القطـب (المكـان الشـعبي) علامـات فرعيـة أخـرى، تنتمـي إلى هـذا القطب وتعزز من دلالاته وهي:

أ. البيت/ المحلة (أماكن الإقامة):

للبيت دلالات مهمة في العمل الروائي، ويـرتبط ارتباطا وثيقـا بالإنسـان الـذي يسـكنه لذلك جعل باشـلار للبيـت "جسـد وروح، وهـو عـالم الإنسـان الأول"[1]، ومنيـف في الثلاثيـة استخدم آلية مكانية انتقـل بهـا مـن الخـاص إلى العـام، ضـمن رؤيـة تراتبيـة/ متدرجـة "إن الظهور التدريجي للأشكال المكانية، تعطي صفة الحركة فضلا عن الكشف المستمر للتكـوين المكاني نفسه، وقد يلجأ بعض المؤلفين إلى قلب حالـة التـدرج المكـاني، فقـد يبـدأ مـن شـكل مكاني خاص مثل غرفة نوم، ثم يليه شكل عام كأن يكون زقاق، ثم يليه بطريـق غـير واضـح المعالم أو يكون الشكل غير أليف أو بعيد بالقياس إلى الشكل المكاني الأول"[2].

والمقصود بالتدرج المكاني في الثلاثيـة، التـدرج الـدلالي الـذي ينتقـل مـن معنـى خـاص (علامة فرعية) إلى معنى عام (علامة أساسية)، وليس التدرج الوصفي أو الطوبـوغرافي الـذي لم تحفل به الثلاثية إلا في النادر.

دلالات الانفتاح/ الألفة هي التي تتكشف أولا في نص الثلاثيـة، عنـدما يتعلـق الحـدث بأبناء البلد ودلالات الانغلاق/ العداء مع الآخر/ الأجنبي.

بيت (بدري) في بغداد أنموذج للدار الشعبية، في حي شعبي، منفتحـة عـلى الآخـر مـن أبناء المحلة (الشيخ صندل)، ولا يعمد الخطـاب إلى الوصـف التـام في تقـديم الـدار، بـل إلى الصور الوصـفية/ السردية المتحركـة التـي تفصـح عـن قـيم التـآلف بـين شخصـيات المحلـة المختلفة، التي اجتمعت مع بدري في داره بعد عودته من السراي، إن الـتلازم بـين الإنسـان والمكان يتضح في هذا المقطع ويكشف عن حياة

---

(1) جماليات المكان، 38.

(2) المكان في النص المسرحي، 94.



الشرائح الاجتماعية "عادة الشيخ صندل أن تكون شديدة الاحتفال بأبنائها، خاصة عندما يعودون من سفر أو حين يشفون من مرض، وتعبر عن ذلك بالزيارات والهدايا، لذا اعتبرت زيارة بدري لا تقل أهمية عن السفر أو الشفاء من المرض، فكثرت الزيارات وتواصلت. في الصباح بعض النسوة، الجارات والقريبات، وبعد الظهر وعلى امتداد المساء والسهرة، الكثير من الأصدقاء وبعض الأقارب، الأم، والأختان الكبيرتان، شعرن أن الإجازة هي استجابة لطلباتهن المتكررة حول ضرورة أن يبقى بدري فترة في البيت. وان يتردد عليه أكثر من السابق، كي يدبر أمر زواجه بطريقة مناسبة"[1].

الملاحظ أن النص يحرص على أنسنة المكان، ويبتعد عن الصور الوصفية المحدودة، ويقترب من عملية تماهي بين عناصر الحكي الرئيسة (زمان + مكان + شخصيات) ليخلق لوحة ضاجة بالحياة والحركة ويبدو هذا مخالفا لأغلب أعمال منيف التي اهتمت بالتشييد الوصفي للمكان والتركيز على ملحقاته/ الأشياء[2]، من دون تحديد المكان (الاسم - الموقع)، لكن هناك اهتمام واضح بالجزئيات والتفاصيل، وهذا ما لم يتحقق إلا القليل منه في نص الثلاثية.

إن الاهتمام بعلامات زمنية (وقت الصباح - الظهيرة - العصر - المساء - السهرة) وشخصيات فاعلة ومتحركة في فضاء المحلة/ الدار (الأهل - الأصدقاء - الأقرباء)، يعطي للمقطع السابق والنص ككل قدرا كبيرا من الحيوية، والارتباط الوثيق بين الإنسان والمكان من جهة وبين المكان والزمان من جهة أخرى، فالمكان يتبدى فضاء فارغا "لا تحولات ولا تجليات له"[3] إذا لم يرتبط مع الزمان بعلاقة جدلية.

---

(1) الرواية، 1/ 425.

(2) ينظر: دلالة المكان في مدن الملح لعبد الرحمن منيف، محمد شوابكة، مجلة أبحاث اليرموك، مج (9) ع (2) 1991، 11.

(3) جماليات المكان في الرواية العربية، شاكر النابلسي، 328.



الدلالات الأكثر وضوحا لعلامات البيت/ المحلة تشكلت بفعل اختراق (بدري) للحد الفاصل بين جانبي بغداد، الجانب السلطوي والجانب الشعبي، وهذا الاختراق هو عملية مادية ومعنوية تشمل الاختراق الحقيقي لأمكنة السلطة (عمل بدري في السراي بوصفه مرافقا للباشا) ويمثل هذا من الناحية المعنوية، محاولة أبناء الطبقات الشعبية الوصول إلى السلطة. والتقاطع الأساسي بين الرسمي/ التاريخي والشعبي/ المتخيل.

إن هذا الاختراق المكاني غير كثيرا من دلالات البيت/ المحلة، بعد مقتل (بدري)، فالحزن هو السمة الغالبة عل المكان الشعبي، والتماهي بين البيت/ المحلة واضح جدا، وعملية المماهة امتدت لتشمل بغداد ومن ثم ارض السواد (الوطن) "لم يحس سكان محلة الشيخ صندل بعودة المسافرين إلا في وقت متأخر من ذلك اليوم، إذ بالإضافة إلى عدم توقع مثل هذه العودة السريعة، فإن وصول القافلة عند الفجر، وذلك الهدوء، الأقرب إلى الصمت الذي خيم عليها منذ أن غادرت كركوك، والى أن حطت رحالها في محلة الشيخ صندل، ثم التعب الذي هد كل واحد من المسافرين، مما جعل النوم أمنية لأي منهم ... هذه الأسباب، وغيرها، لم تدع أحدا يفطن إلى أن المسافرين قد عادوا (...) ولكن على صوت البكاء، ولأن الخبر وصل إلى قهوة الشط، لا يعرف كيف تحول بيت الحاج صالح العلو خلال وقت قصير إلى مزار يتدفق عليه الناس بالعشرات ودون توقف، وكما كانت العادة في العزاء أن تأتي النسوة خلال النهار وإن يخصص المساء للرجال، فإن محلة الشيخ صندل، ربما لأول مرة تشهد أعدادا من النسوة المسنات يخترقن البوابة ثم الباحة، في طريقهن إلى القسم الخلفي من البيت (...) ورغم أن بيت الحاج صالح العلو من اكبر بيوت محلة الشيخ صندل وأكثرها اتساعا إلا أنه ضاق بالمعزين، خاصة وان كل قادم جديد يفترض أن الطريقة الوحيدة للتعبير عن المشاركة في الحزن، البقاء أطول فترة، الأمر الذي جعل الاسطة عودا يقترح نقل مكان العزاء إلى قهوة الشط، لكن مسني المحلة لم يجدوا القهوة مكانا لائقا، واقترحوا الجامع وهكذا ابلغ الناس أن العزاء في الأيام التالية سيكون في جامع الشيخ صندل. ومع كل يوم يمر وبمعرفة



المزيد من التفاصيل، يشعر الناس بالحزن والغضب أكثر من قبل. صحيح أنهم لا يعرفون بالاسم من قتل بدري، أو لماذا قتل ولكن شعورا بالمرارة ملأ كل قلب والإحساس بالظلم خيم على الجميع"[1].

إن دلالات التضامن/ التكاتف/ الاشتراك في الأفراح والأحزان، وتماهي الخاص مع العام، فالبيت يتداخل مع المحلة حتى تصبح الأخيرة بيتا كبيرا، ومن ثم تتماهى مع الوطن، هذه الدلالات هي من يتضح بعد التغيير/ مقتل بدري، ومنيف لا يهتم بجزئيات وأشياء البيت بقدر ما يركز على العلاقات الإنسانية والاجتماعية التي تقيمها الذات الإنسانية مع هذه التفصيلات.

إن تماهي الدار/ المحلة مع الوطن، يقدم ضمن رؤية تدريجية، تنفتح أولا على الدار ومن ثم المحلة وصولا إلى الوطن، وتتبلور هذه الرؤية بشكل جزئي وتتوزع على مقاطع وصفية/ سردية، تعمق من هذه الرؤية، فبعد مقتل بدري اتشحت داره بالسواد وانعكس ذلك على المحلة، ويحاول منيف أن يصل إلى درجة عميقة من المماهاة بين هذه الدوائر المكانية الثلاث منتقلا من الأصغر إلى الأكبر، فاللون الأسود، دال واضح على الحزن والحداد في المقاطع المكانية في نص الرواية، وهو بذلك على النقيض من العلامات الزمنية التي اتجهت في ذلك اتجاهين، دل أحدهما على الخصب والنماء وهو ذو مرجعيات تاريخية ترتبط بتاريخ ارض السواد، والثاني الحزن والحداد، أما العلامات المكانية فلا شيء يؤطرها إلا اللون الأسود، فالغرفة والبيت تحولتا إلى قطعة من السواد، "خلال أيام قلائل وبعد أن انتهى أسبوع العزاء، حولت غرفتها إلى قطعة من السواد، خاصة وان أبا قدوري آثر، أو جاء من اقترح، أن يكون في الطابق العلوي، بعيدا عن الزوار، وعن الضجيج خاصة وان الغرفة التي تم اختيارها له جنوبية، وهذا يعني أنها دافئة في مثل هذا الفصل من السنة.

(1) الرواية، 2/ 293-301.

لا يعرف أين كانت أم قدوري تخبئ هذه الكمية من الأقمشة السوداء، إذ فجأة غابت جميع الألوان ولم يبق إلا اللون الأسود: أغطية الفراش، الوسائد، الستائر، حتى البساط المغزول من شعر الماعز، والذي وصل منه اثنان قبل سنين طويلة من سوق الشيوخ، وقد ظهرا في البيت في الفترة الأولى ثم غابا، وصلت يد أم قدوري إلى واحد وفرشته في ارض الغرفة، وأبقت في الزوايا جلود جديان سود (...) ولان الدموع تنوب عن الكلام عند أم قدوري، فلا يمكن لأي نقاش أن يصل إلى نتيجة. لذلك يحاول من يريد إقناعها اختيار وقت أفضل. وهكذا مرت الأيام دون أن يأتي ذلك الوقت، فتعود الناس على السواد، وأصبحت أية محاولة متأخرة أو غير مجدية لتغييره أو التخفيف منه"[1].

والمقطع الأخير يحاول أن يجذر الألم والحزن في البيئة العراقية مع مرور الأيام وتعاقب السنوات، أما المحلة فلم تختلف دلالات اللون الأسود عن دلالاته في البيت، وان جاءت على شكل مشهد حواري لتكثيف هذه الدلالة. "كان حسون ينام في الجامع، ويساعد في التنظيف وجلب الماء واستقبال المعزين. أما بعد أن انتهى الأسبوع فقد انتقل إلى قهوة الشط. جلب ثلاثة أعلام سود علق الأول على الباب، أما الاثنان الآخران فقد وضعهما في زاويتي القهوة، عند طرف الماء، وقال للذين حوله وهو يثبت الأعلام:

- اللي يفوت بالجادة وذاك الصاعد بالنهر إلى الموصل، ومثله النازل إلى البصرة، لازم كل واحد يمر يعرف: صوب الكرخ هواية مقهور، ودم الغالي مو شلون ما جان، ومن هذا اليوم إلى ذاك اللي تنزل بيه الأعلام السود شقد بغداد راح تسمع وشقد راح تشوف"[2].

---

(1) الرواية، 2/ 306-307.

(2) م. ن، 305.



السواد والحزن ذاته يلف الوطن "ودخل نيسان تلك السنة ثقيلا، ببخار الماء الذي ملأ المدينة، وبتلك الحرارة الكثيفة، التي تسبب الضيق في الصدور، وبذلك الدوى الذي لا يزال يولد الأحزان نتيجة الأيام الصعبة التي مرت"[1].

والنص لا يقصر الحزن على غياب فرد معين، بل تشترك عوامل كثيرة (التاريخ – المناخ – الأرض ...) في تواصل هذا الحزن على ارض السواد.

يتضح أن الأجزاء المكانية التي حاول النص استنطاقها، تتداخل دلاليا، بين البيت والمحلة والوطن واشتركت في الحزن والحداد وتكاثر المصائب، وبذلك يصبح غياب الوصف الطوبوغرافي له ما يبرره في الثلاثة التي اهتمت بعلاقات الأماكن فيما بينها وعلاقاتها مع الإنسان الذي يقطنها، ومن هنا جاء التركيز على أماكن شاسعة ومفتوحة الآفاق والدلالة بدلا من التقيد بالجزئي.

ب. المقهى: (أماكن الانتقال)

المقهى بؤرة مكانية اجتماعية، لها دلالاتها الخاصة في الخطاب الروائي العربي، الذي وجد فيها علامة من علامات الانفتاح الاجتماعي والثقافي وأنموذج مصغر لعالمنا[2].

وتنتظم هذه العلامة المكانية في نص الثلاثية مع علامة البيت/ المحلة على وفق علاقات التجاور، وبذلك لا تشكلان قطبين متضادين، وإنما يجتمع كلاهما في فضاء مكاني واحد (الفضاء الشعبي).

قدم المقهى في الثلاثية بوصفه المكان العام الوحيد الذي يمكن لشخصيات الرواية أن تلتقي فيه، وربما حملت دلالة المقهى في اغلب الروايات العربية بدلالات سلبية، تشي بما يعانيه الفرد من ضياع، وبطالة، وقضاء الوقت في

---

(1) الرواية، 3/ 128.

(2) جماليات المكان في الرواية العربية، 195-196.



الأعمال المنحرفة، سواء كانت دعارة أو قمارا أو تجارة مخدرات أو مجرد عطالة فكرية[1].

أما في نص الثلاثية فتختلف الدلالات، وتتغير الرؤية، فعلامة المقهى تصبح "صورة لمجتمع معين"[2] تعبر عنه، وتكشف عن جوهر العلاقات الإنسانية والثقافية والفكرية والاجتماعية المتأصلة فيه، وتغدو كذلك امتدادا مكانيا ودلاليا لعلامة البيت/ المحلة، وتكاد هذه العلامة المكانية أن تصبح ضمير بغداد/ العراق، ويلح منيف على أن أهمية المقهى الشعبي تأتي من أناسه والعلاقات التي تنسجها الشخصيات فيما بينها، والمواقف التضامنية والوطنية والإنسانية التي تبرز من خلال هذا المكان.

طبعا هذا لا يلغي أن هذه العلامة قد تترشح عنها دلالات سلبية على وفق سياقات النص، ولكن الدلالات الايجابية هي الأكثر بروزا في نص الثلاثية فيما يتعلق بالمقهى.

ويحاول الروائي (برؤية موضوعية مشاركة) أن يقدم وصفا (لقهوة الشط) في جانب الكرخ من بغداد، وهو يؤكد على أن الأهمية للبشر لا للجدران "قهوة الشط ليست كأية قهوة أخرى في بغداد: كبيرة، متدرجة وبالغة البساطة والكثافة معا. وإذا كانت بعض مقاهي الأطراف تماثلها ببعض هذه الصفات، فإن ما يميزها عن غيرها الاتساع، ثم أنها دائمة التغير من حيث المزاج، تماما كماء النهر، عدا أن فيها أركانا وزوايا قوية ثابتة، ليس بالجدران التي تنهض عليها، وإنما بالبشر الذين يحتلونها، ويشكلون جزءا من ملامحها، الأمر الذي يعطيها تميزا إضافيا (...) قهاوي الأطراف رغم أنها لا تغلق أبوابها خلال النهار، إلا أنها تنشط وتبدأ باستقبال روادها بعد العصر وأول المساء، وهؤلاء الرواد لا يتغيرون اغلب

---

(1) بنية الشكل الروائي، 91.

(2) مدخل إلى السيمياء في المسرح، زياد جلال، 70.



الأحيان، كما لا تتغير الأحاديث التي يتبادلونها (...) قهوة الشط عالم آخر وحياة مختلفة: مقدار كبير من الكلام، والذي يتخلله الاختلاف، ومقدار اكبر من الأحلام والغضب. ثم هناك مقدار من الجنون، أما أعداد البشر الذين يؤمون القهوة، وفي اغلب الأوقات، في النهار كله ومعظم ساعات الليل، فإنها تكبر وتقل تبعا لمزاج المدينة وما يقع فيها من أحداث. وإذا كان صوب الرصافة يفخر باتساعه، وجمال أكثر إحيائه، وبوجود السراي والوالي، وبذاك الكم الكبير من أصحاب المقامات والأولياء وبالسوق التجاري الكبير، فإن صوب الكرخ لا يشعر بالغضاضة أو النقص، كما لا يشعر بالخوف. صحيح أن قبور الأولياء الذين يرقدون في هذا الصوب لا تحمل الزينة، وقد تبدو فقيرة، لكن الأهمية، كما يقول الكرخيون، لا تحددها الحجارة، ولا تقاس بارتفاع الأضرحة أو كميات الشموع والبخور، إنها تتحدد بمقدار ما تتركه في النفس من اثر، وما تولده في الذاكرة من حنين وأحلام (...) وبطريقة غامضة، لا يعرف كيف، أصبحت قهوة الشط هي قلب الكرخ. حتى انه لا يذكر هذا الصوب إلا ويعني الكثيرون القهوة بالذات، بما تثيره في الذاكرة من مواقف تعبر عن نمط للحياة والعلاقات، إضافة إلى الأحداث التي شهدتها، وهذه كلها، إضافة إلى عدد من الناس الذين لا يغادرونها حتى يرجعوا إليها. ويفعلون ذلك عدة مرات في اليوم الواحد، جعلتها مختلفة عن المقاهي الأخرى في كلا الصوبين، وجعلتها رمزا أو حمى للذين يفكرون ويتكلمون، وأيضا للذين يحلمون"[1].

تقدم هذه العلامة، ضمن بنية مكانية متداخلة ومتدرجة في آن واحد، والقصدية من وراء هذه البنى المكانية المتداخلة إضفاء الحيوية والتنوع على العلامة المكانية، وقد تتبدى هذه العلامات المكانية متناثرة فهناك (بغداد/ الرصافة/ الكرخ/ مقامات الأولياء/ الأسواق التجارية/ المقاهي المختلفة/ قهوة الشط/ الصحراء).

---

(1) الرواية، 1/ 287-291.



من أهم الوظائف التي تؤديها البنى المكانية المتداخلة[1] في النص الروائي، تحريك العلامة المكانية في أكثر من اتجاه، وتبئير العلاقات المكانية وتجميعها ورصها في بؤرة مكانية علامية واحدة، لتكون على وفق غريماس تجمعات صورية تحيل على علامة رئيسة، وهي التي تكونت في المقطع السابق من المكان/ المقهى. فضلا عن: الحركة والتنوع والحيوية، التي تشكلت جراء العلاقات الإنسانية المتشابكة مع الأمكنة المختلفة.

إن قهوة الشط تمثل معلما ثابتا وأساسيا من معالم بغداد والكرخ يضاهي السراي والقلعة والباليوز، ويقف في موقع تضادي معها، فبقدر محاولات الأخيرة الانغلاق أمام الآخر/ الشعبي، تسعى هذه العلامة المكانية إلى الانفتاح أمام هذه الشريحة الاجتماعية، إلا أن ذلك لا يعني أن هذا الانفتاح يكون بشكل مطلق، فهذه الأمكنة الشعبية، تنغلق أمام الآخر/ الأجنبي الغريب عن هذه الأحياء "كان من السهل أن يلتقي الرجلان في مكان آخر غير قهوة الشط، أو أن يبحثا ما يشاءان من الأمور، دون إن يراقبهما احد، دون أن يزعجهما احد، أما في قهوة الشط، أو أي مقهى في صوب الكرخ، فإن وصول الغرباء يثير الفضول وقد يصبح الفضول اهتماما أو ربما قلقا، إذ ترافق ذلك مع حركات، أو طريقة تستدعي الانتباه"[2].

فضلا عن البنية المكانية المتداخلة، هناك بنية مكانية ثانية هي (المتدرجة)، إذ إن استدعاء القهوة يمثل استدعاء للكرخ وبغداد، وبذلك تتحقق علاقة تراتبية تؤكد على حضور الكل عن طريق الجزء، وهذا كذلك ما يلاحظ في العلامة الشعبية الأولى (البيت/ المحلة)، ففضلا عن الدلالات الايجابية للمقهى (الوطنية – الاجتماعية – الإنسانية) هناك دلالات سلبية (مكان تناقل الأخبار والإشاعات والأكاذيب والتفسيرات الغريبة والشاذة والسخرية) فرحلة ريتش إلى

(1) المكان في النص المسرحي، 95.

(2) الرواية، 2/ 379.



الشمال لم يكن لها أية دلالات خطيرة في نظر رواد (قهوة الشط)، بقدر ما أصبحت مادة للسخرية من حسون "حسون رافق موكب القنصل من الباب الشرقي حتى الباليوز الأمر الذي جعله خلافا لعاداته، يتأخر أكثر من ليال سابقة في الوصول إلى قهوة الشط. ولما كانت الأخبار والإشاعات قد انتقلت من الرصافة إلى الكرخ عند الظهر، أو بعد ذلك بقليل، وكانت أثناء انتقالها، خاصة في المراكب التي تتباطأ حركتها بين الضفتين في مثل ذلك الوقت من النهار، لقلة عدد الراغبين في الانتقال، أو لتباعد وصولهم، كانت الأخبار تتضخم وتتغير وهي تنتظر على الضفة الشرقية، ثم أثناء عبور النهر، حتى إذا وصلت إلى الضفة الأخرى تصل مختلفة، مليئة بالمبالغة، حتى تكاد لا تصدق (...) ولم يعرف أهل قهوة الشط، تلك الليلة، غير أن القنصل كان مسافرا وعاد من سفره، وان حسون وقع في غرام زوجة القنصل"[(1)]، والمقهى كذلك مكان للتضامن والتكاتف، وهي بذلك تدخل في علاقات تجاورية مع العلامات المكانية الأخرى في الفضاء الشعبي.

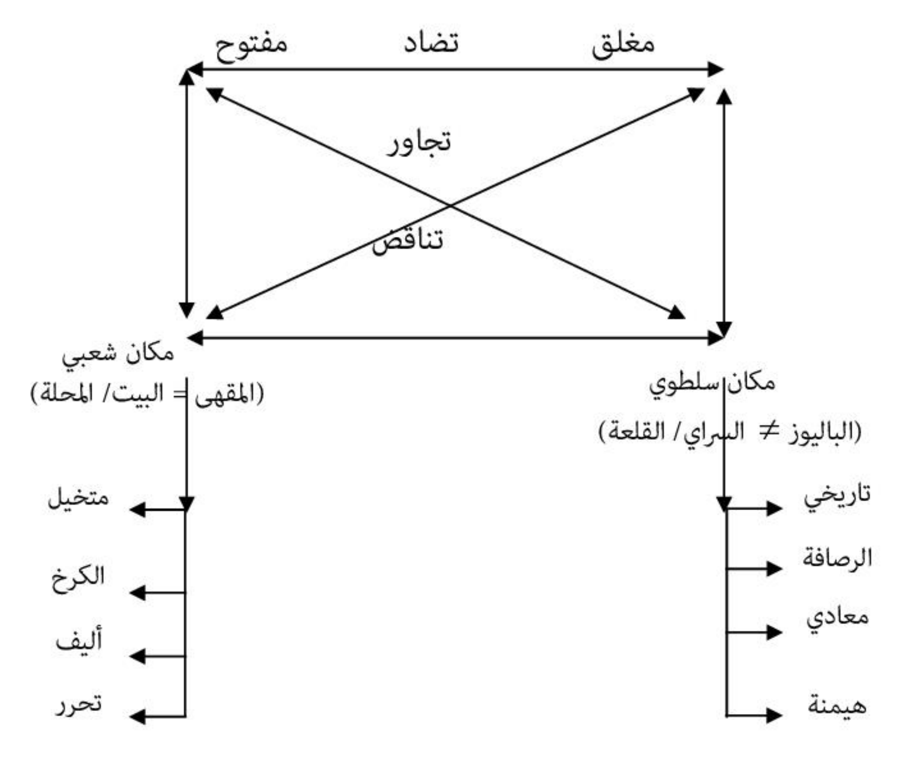
إن منيفا في ثلاثيته يحاول أن يؤسس مكانا روائيا وفق رؤية قائمة على الدلالات الايجابية في اغلب الأحيان.

- محاولة تركيب/1:

انقسمت بغداد مكانيا على قطبين متضادين، تندرج تحتهما علامات ثانوية (مسارات صورية) وهي بدورها تحيل على العلامة الرئيسة (تجمعات صورية)، ودخلت هذه العلامات فيما بينها في علاقات تناقض وتضاد وتجاور، ويتضح ذلك على المربع السيميائي الآتي:

(1) الرواية، 2/ 103-109.





مسارات صورية



المبحث الثانـي
أمكنة الأطراف (هامشية المكان)

مدخـل:

بما أن نص الثلاثية يتعامل مع المكان على أساس المركز والأطراف، فالقطب المكاني الثاني في الثلاثية، هو الأطراف التي تبتعد عن الوسط وأمكنة صنع القرار، مـما جعلها تبـدو عـلى الهـامش، لـذلك ثـارت وانتفضـت أكـثر مـن مـرة عـلى الحكومـة المركزيـة، وهـذه الأمكنـة (الأطراف) متنوعة ومتعددة، فهناك المـدن (الموصـل، كركـوك، السـليمانية) وهنـاك الأمـاكن الطبيعية المرتبطة بقسوة المناخ (الصحراء، الأهوار) والنمط الآخر المكـان الأثـري/ التـاريخي وعموما فأمكنة الأطراف تتوزع على: الشمال ≠ جنوب.

وهذا ما يتفق مع الطابع الجغرافي لأرض السواد/ العراق، وتـوزع أمكنـة الثلاثيـة عـلى الوسط والشمال والجنوب، مما أضفى على النص بعض الملامح الملحمية والرؤيـة البانوراميـة التي امتدت إلى أرض السواد بأكملها.

أولا. الشمال:

للشــمال دلالات متعــددة ومتنوعــة في أرض الســواد فهنــاك الاختلافــات الجغرافيــة والاجتماعية والتشظي المكاني، ويحاول منيف أن يحدد أمكنتـه الشـمالية في قطعتـين اثنـين، الأول هو المكان الطبيعي والثـاني الأثـري التـاريخي وتـدخل هاتـان العلامتـان المكانيتـان في علاقات تجاورية فيما بينها، وسـبب ذلـك يعـود إلى الرؤيـة التـي تحكمـت في تقـديم تلـك الأمكنة والفضاء الجغرافي الواحد الذي ضمها.

أ. المكان الطبيعي:

إن محاولة قراءة المكان الطبيعي واسـتنطاق دلالاتـه تحيـل عـلى آليـات تشـكيل المكـان طبيعيا في الجزء الشمالي من (أرض السـواد)، وهـذه الآليـات معتمـدة عـلى المقـاطع الوصـفية الطويلة، وهذا ما لم نلمسه مع الأماكن الأخرى، فضلا عن الرؤية الخاصة التـي قـدمت بهـا الأمـاكن الطبيعية، إذ امتزجت رؤية (الراوي العليم الموضوعي)



مع رؤية الشخصية الفاعلة، وكانت هذه الشخصية في أغلب المقاطع (ريتش) القنصل الإنكليزي ببغداد.

الموصل هي المكان الذي يتم التوقف عند جمالياته الطبيعية، والتركيز على مكونات هذا المكان وجزئياته في مقطع وصفي طويل يلح على كل التفصيلات (الموصل، المدينة، المحيط، الأرض، البشر، الحيوانات، النباتات ... الخ).

أن منيفا وهو يؤكد على إنسانية المكان وحركته وحيويته، يقدم لذلك صورة مكانية ايقونية بانورامية تشمل المكان وكل ملحقاته وتوضح الدور الذي تلعبه الطبيعة في تشكيل هذا الانسجام بين هذه الجزيئات "الموصل، المدينة والمحيط، أيام الربيع مكان السحر الحقيقي، الطبيعة التي ظلت متوارية كامنة، طوال الشهور السابقة تخلت فجأة عن اتزانها نزعت الوقار الذي كانت تتحلى به وأخذت تصرخ وتتحدى إلى أن بلغت مرحلة الجنون، فالألوان تتفجر كل لحظة في كل مكان وتتغير في اللحظة ذاتها أو في اللحظة التي تليها وكنوز الأرض التي اختبأت طوال أيام الشتاء، قررت أن تهاجم وتكتسح كل شيء، أما البرودة القارية والتي تبلغ ذروتها في ساعات الصباح المبكرة، فتتحول في هذا الفصل إلى عبق فياض ما أن ترتفع الشمس ذراعا أو ذراعين حتى البشر والحيوانات والطيور في الربيع يصبحون مخلوقات أخرى، مخلوقات مختلفة وكأن مسا أصابها، أو سرى فيها نسغ جارف كما يسري في الأشجار (...) وإذا كانت النباتات تتحدى دون أن تغادر أماكنها، وتصرخ طالبة أن يأتي الناس لرؤيتها وتولد داخلهم الهرم والأسئلة، وذلك الخدر اللذيذ الذي يبدأ من العين ليسري في جميع جوانب الجسد ويظل مستقرا هناك حتى فترة طويلة، إذا كانت النباتات بألوانها وتنوعها وعبقها تفعل ذلك فإن الطيور من الخرافة والخفة التي تستبد بها إلا تستطيع أن تخفي بذاءاتها أو أن تستتر عليها بل أكثر من ذلك تفاخر بها وتتحدى (...) حتى الفتيات أول نضجهن بعد أن تكون أعينهن قد تفتحت على الألوان فإنها تتفتح الآن على تلك الرقة التي تتمثل بالطيور خاصة الحمام التي لا تتعب من المطاردة عن التمسح ببعضها من اشتباك المناقير وأيضا تلك الوشوشة التي لا تعلن



شيئا لكنها تقول كل شيء (...) أما الحيوانات الداجنة خاصة الأغنام التي تبدو أقرب إلى البلادة بنظراتها البلهاء وحركاتها التي لا تعرف الرشاقة فإنها في أيام الربيع خاصة من خلال المواليد الجديدة، تصبح مخلوقات بالغة الجمال، بالغة الرقة (...) لم يخطئ ريتش بشيء حين وصل إلى الموصل في هذه الفترة من السنة (...) في هذه المرة بمقدار ما فوجئت ماري، وبمقدار ما صرخت ماري وشهقت لروعة الطبيعة وجمالها فقد شاركها الإعجاب والدهشة وان لم يجرؤ على التعبير بالطريقة نفسها أو بالمستوى نفسه"[1].

إن المكان يرتبط في هذا المقطع الوصفي ارتباطا جوهريا بعنصر الزمن، بل أنه يفصح عن نفسه ويتجلى بوضوح، بفضل التحولات والتغيرات الزمنية، فـ (الربيع) هو المؤثر في تشكيل وتلون المكان، وهو من أضفى عليه تعددا دلاليا، وقارب بينه وبين باقي الموجودات والأشياء، والربيع الفصل يوحي بدلالات الحرية والبهجة[2]، ويعمل على زرعها في المكان.

إن العناصر المكانية (الطبيعية) المختلفة تؤدي أدوارا محددة، قياسا إلى العلامة المكانية الأساسية (المدينة/ الموصل)، التي تتشظى مكانيا، وعلى الرغم من هذا التشظي/ التعدد المكاني، إلا أن الموصل هي من تجلب انتباه الشخصيات الفاعلة في النص وكذلك القارئ.

إن الوصف وهو يعمل على تشييد المكان لا يحفل بتفاصيل المدينة (أحياء، جسور، شوارع ...) إنما ينصب الاهتمام على الأشياء المتحركة والجامدة، المحيطة والمنتمية للمكان، والتي تعمل على تفسيره.

---

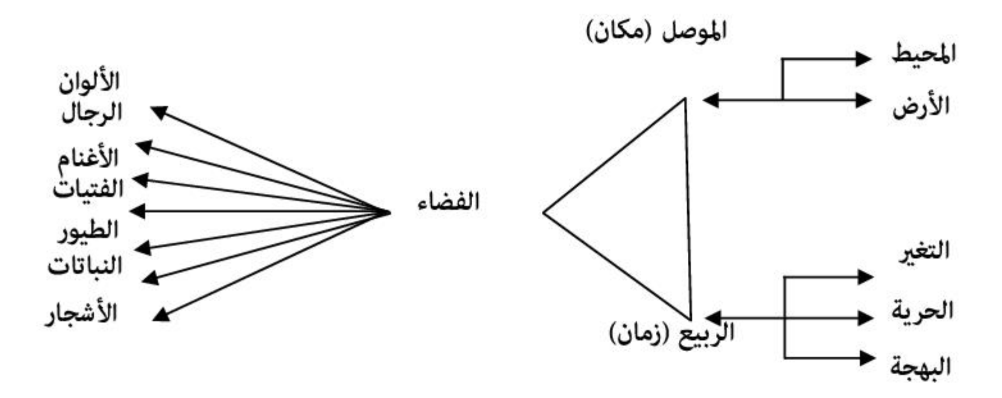
(1) الرواية، 2/ 65 – 67.

(2) ينظر: جماليات المكان في الرواية العربية، 347.



إن هذه الأشياء العلامات تدل على نمط ثقافي معين يسود (المدينة/ المكان)، وعلى الرابطة الوثيقة بين الأشياء ذاتها وبين الإنسان وهذه الأشياء من جهة ثانية[1].

وتتضح هذه العلامة التجاورية (المتبادلة) بين المكان والأشياء/ الموجودات، وفاعليتها في تشكيل الأيقون العلامي المكاني في الترسيمة الآتية:



وفي مقطع سردي آخر يقدم المكان الشمالي الطبيعي كذلك عبر رؤية ريتش/ ماري، إذ تتكشف الدوافع الحقيقة لرحلات ريتش نحو الشمال فهو يسعى فضلا عن أهدافه السياسية غير المعلنة (التآمر على حكومة بغداد) إلى تسجيل كل ما يمر به من أحداث وأشياء وظواهر اجتماعية وجغرافية "الرحلة تسير برضى وما عدا تسجيل المعلومات الضرورية واتجاهات الريح خاصة حين تهب تلك الريح الشرقية اللعينة، وما تحمله من حرارة وغبار وأعدادا لا تحصى من البعوض (...) إلا أن تغير المناظر من حيث التضاريس والتربة ثم البيانات والطيور يجعل ماري تغرق في حالة من الانفعال اللذيذ، كما يصفه ريتش، مما دفعها لأن تكتب بعض الخواطر (...) ولا تنس أن تذكر، وان بكلمات مقتضبة ما يواجه ريتش من النشاطات ومشاق، وبعض الهموم في عمله وعلاقاته مع رفاق الرحلة ومع الناس الذين يلتقيهم"[2].

(1) الأشياء وتشكلاتها في الرواية العربية، مصطفى إبراهيم الضبع، 65.

(2) الرواية، 3/ 157.



الرؤية غير المشاركة مع رؤية الشخصيات الفاعلة (ريتش - ماري)، وتكشف عن علاقات الآخر/ الأجنبي مع الأرض (الناس) فالرحلة (المكانية) استكشافية، تعيد بناء الثقة بين (القنصل) والمكان وتعمل على إيقاظه على رؤية جديدة لهذه الفضاءات التي يعمد إلى اختراقها وفهمها لتحقيق مآربه الاستعمارية التوسعية.

إن الطبيعة تتشكل على وفق رؤية (ريتش) بوصفها مكانا جميلا في بعض الأحيان، وقاسيا متمردا وغير مفهوم في أحيان كثيرة، وبذلك يعود النص إلى البنية المتداخلة المتدرجة للمماهاة بين الجزء والكل، وان تواتر هذه البنية المكانية يحيل على بنية أخرى هي المتكررة التي تسعى لترسيخ علامة/ دلالة ما في ذهن المتلقي.

فضلا عن هذه الرؤية الخاصة (ريتش) للمكان الطبيعي، فان الخطاب لا يعمد إلى إلغاء جماليات هذا المكان المتركز على علاقات المكان بالإنسان فقط، بل يحاول عبر تقنية الوصف أن يقدم هذه الجماليات وان كانت على شكل مقتطفات صغيرة "خلال الأيام التالية طاف ريتش في أماكن عديدة، وتعرف على مواقع أثرية هامة إلى إن وصل سرجنار، وهو نبع غزير بالقرب من الطريق يتدفق من خمسين عين ماء صغيرة، تؤلف جدولا كبيرا وكان الماء فوق الحصى وقع جميل"[1].

ب. المكان الأثري (التاريخي):

سجلت الأمكنة التاريخية حضورا واضحا في نص الثلاثية الذي عمد في بعض آليات بنائه على المرجعية التاريخية، ولمقاربة المكان التاريخي الأثري ينبغي الاهتمام بمسألتين، أولاهما: تناصية المكان والثانية: حركية العلامة المكانية.

مفهوم المكان التناصي، أفاد من المنجز النقدي في حقل التناص، وخاصة آراء جوليا كرستيفا التي ترى في التناص "ترحال للنصوص وتداخل نصي"[2]، وبهذا

---

(1) الرواية، 3/ 159.

(2) علم النص، 21، وينظر: مفهومات في بنية النص، جورج مونان وآخرون، ت: وائل بركات، 87.



يكون المكان التناصي، تعدد للأمكنة وتداخل في مكان واحد، وهذا التداخل المكاني يحيل قطعا على المستويات والسياقات التاريخية والاجتماعية والثقافية، فالعلامة (المكانية) لا تكتفي بذاتها[1] وإنما تعمل على التقاطع والتداخل مع العلامات الأخرى لتؤكد فاعليتها، وهذه الفاعلية تتأتى من حركية العلامة المكانية (الأثرية - التاريخية) التي تعمل على تشييد فضاءات متعددة على وفق انساق حضارية وثقافية متعددة الدلالة.

إن المكان الأثري لم يقدم في نص الثلاثية إلا بـ (عين) الأجنبي (المكتشف/ السارق)، فأبناء البلد في تلك المرحلة غير مهتمين بأكوام الحجارة والتماثيل، أما الآخر الأجنبي (ريتش وماري) فهذه الأمكنة تمثل لديه الكثير، فهي تحيل على الحضارات القديمة (آشور-سومر ...) والقوة والسلطة التي كانت موجودة على أرض السواد في أزمنة مختلفة وقديمة، وهي كذلك علامة جمالية فنية هي في (الحاضر) "في نينوى وإزاء العربة الملكية لسرجون، وقد بدت في الضوء الذي يتسرب من الفجوات، قالت ماري بتأكيد لا يلبث يتزايد يوما بعد آخر، إنها رأت تلك العربة تتحرك، تسير تماما كما كانت عربة جورج الثالث، وتذكرت كيف كانت الجماهير تزحف لتحية الملك، لإظهار عواطفها وما تكن له من الحب والولاء (...) الآن وهي تنظر إلى العربة الملكية في نينوى، تحس بالكبرياء ذاته، كما كانت قبل سنين عديدة، خاصة وان سرجون والعربة معا تخففا كثيرا من الأشياء الزائدة ومن القسوة المفرطة، أصبح الملك أشد وضوحا وتعميما، وهو يركز نظراته، وقد تجسد بقوة وشموخ، حتى الحرس، وكانوا قريبين وبعيدين في آن واحد، فقد زادوا من خلال مواقفهم وحركاتهم في إظهار جبروت سرجون وقوته، أكثر من ذلك بدا لماري أن النحت قد تعمق وارتفع حتى العجلة التي تقود العربة

(1) المؤول والعلامة والتأويل، سعيد بنكراد، فكر ونقد، المغرب، ع (16)، 1999، 47.



الملكية، تجلت لها في لحظات كثيرة وكأنها عربة جورج الثالث، ذلك الملك الذي لم يحكم مثله ملك بريطاني، من حيث الفترة الزمنية أو من حيث المهابة.

وإذا كانت عربة سرجون الملكية قد مثلت القوة والمهابة معا، وبدا فيها الملك ذاته وقد تطلع إلى البعيد، فان قصور سرجون الأخرى وما يحيط بها من فخامة، وما تشير إليه من اتساع شغلت القافلة وهي تقطع الطريق إلى قرصباد، بعد أيام قضتها في نينوى جعلت كل فرد يتيه في الخيال، وهو يستعيد أياما ماضية ويتساءل عن جبروت هؤلاء الملوك وأيضا ما كانوا يتمتعون به من نفوذ وقوة من أجل إشادة مثل هذه القصور، وكيف كانوا يسخرون الآلاف المؤلفة من أجل جلب الحجارة وصقلها، ثم تشييد القصور التي لا يعرف أين تبدأ أو أين تنتهي"[1].

وفي مقطع آخر تتعمق هذه الرؤية الخاصة للمكان "في قرصباد وفي مواجهة الثور المجنح الذي يحرس بوابة سرجون، وبذلك السواد الذي يتلألأ في ضوء شمس الأيام التي أعقبت عيد الفصح، كانت صرخة ريتش المفاجئة أكثر حدة، وهو يرى ذلك الثور الضخم والذي هو مزيج من الكائنات والإنسان والرموز، عند البوابة (...)، أما هنا في هذا المدى اللامتناهي من السهول والبياض، وأيضا من التربة الرخوة اللحقية، فلا يعرف الإنسان كيف يفسر أو يقتنع بسهولة، الشيء الوحيد الذي يمكن أن يفسر جزئيا قوة هذه المملكة وجبروتها وبالتالي قدرتها على تسخر الآخرين، كل الآخرين، كي يكونوا في خدمتها، من أجل جلب تلك الصخور من فوهة الجحيم، بذلك الملمس الناعم وتلك اللمعة الخارقة الاستثنائية"[2].

يتناص المكان الآني (الموصل/ أرض السواد) مع المكان الآشوري (حضارة قديمة) ومع المكان الأوربي (حضارة حديثة) ليجعل من النص/ المكان طبقات متراكمة تحتوي على المكان الحالي وارتباطه بجذوره القديمة للتأكيد على

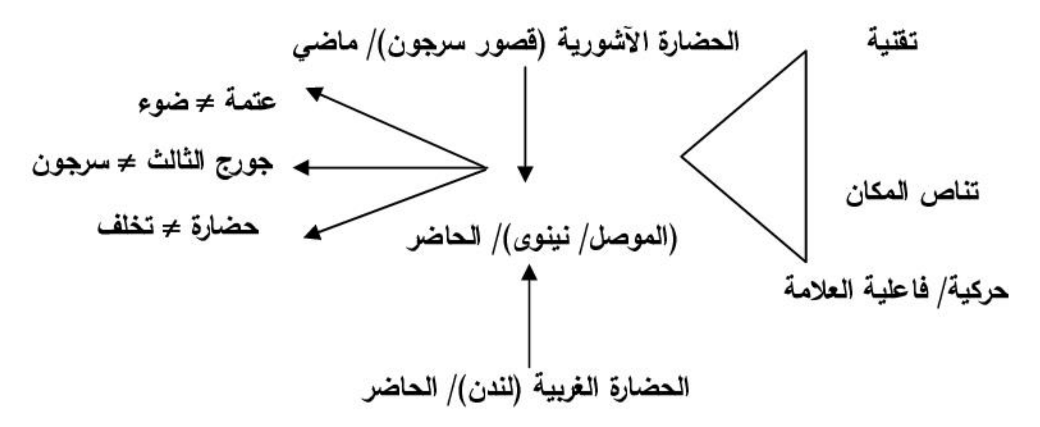
---

(1) الرواية، 2/ 86-87.

(2) م. ن، 88 - 89.

تأصيل المكان وعن طريق هذا المكان الجذر (المكان الآشوري) يلغي الخطاب أحادية الدلالة ويتجه نحو التعدد في دلالات أرض السواد والتأكيد على العمق التاريخي الحضاري لها وارتباطاتها مع الحضارات السابقة، أما (المكان الغربي) فيدخل في علاقة محاورة ومقارنة مع أكثر من حضارة (خاصة الآشورية) وبيان أوجه التشابه والاختلاف في القوة والجبروت والمعالم الحضارية والثقافية.

وتتحقق حركية العلامة عبر تقنيات مسرحية (مكانية)[1]، تعمل على بث الحياة في هذا المكان غير المأهول عن طريق زرع الأقطاب المتضادة التي توضح العلاقات المكانية والإنسانية القائمة في المقطع السابق وكما يأتي:



وفي مقطع سردي/ وصفي آخر يعمد الخطاب إلى رصف الأشياء ومجاورتها، وتشييد المكان الأثري/ التناصي القائم على التعدد والاختلاف "على بعد نصف ميل إلى الجنوب الشرقي من كفري، وفي قاع المسيل، معالم جدران واطئة، أو أسس جدران كشفت عنها الأمطار التي هطلت أخيرا، وجدت في أحد الجدران قطعة من معجون المرمر المطلي النقوش، وكنت حريصا على الحفر كثيرا في هذه الخرائب، لاقف على حقيقة الأثر وتاريخه، وبنتيجة الحفر كشفنا عن غرفة صغيرة، أو

(1) ينظر: المسرح والعلامات، الين أستون وجورج سافونا، ت: سباعي السيد، 159 – 162.



بالأحرى عن بقاياها، وهي جدار ارتفاعه أربعة أقدام تقريبا ومدخل، فالغرفة صغيرة لا تتجاوز سعتها الاثنتي عشر قدما مربعا، والجدار مبني من أحجار جبسية غير منحوتة، استخرجنا بعض القطع من الجبس وعليها نقوش من الورد أو نقوش عربية الطراز، وكان لون النقوش أحمر براقا، أما لون خطوطها الأساسية فاسود واستخرج العمال عددا من الفخارات وجاؤوا بقطع منها، وكانت من خزف خشن طلي داخلها بطلاء أسود تشبه ما عثر عليه في سلوقية وبابل تمام الشبه، ولدي سراج خزفي صغير عثر عليه هنالك، وهو يشبه الأسرجة التي يستعملها القرويون في هذه الأيام"[1].

تتداخل وتتقاطع في النص السابق أمكنة متنوعة تحيل على التعدد الحضاري في أرض السواد (الحضارة الآشورية، البابلية، العربية، العربية الإسلامية، العثمانية)، وكلها تحاول أن تؤسس لها حضورا في المكان/ النص، عبر التجاور والحضور في بؤرة مكانية واضحة ومحددة (أرض السواد/ العراق)، والرؤية الذاتية للآخر الأجنبي (ريتش) هي التي تؤطر هذا المكان المتعدد ثقافيا وحضاريا وتاريخيا، وتحاول هذه الطبقات المكانية الحضارية أن تفعل من حركية العلامة الروائية وان تبرز الوجه الحضاري لهذه الأرض والعمق التاريخي الذي اتسمت به.

ثانيا. الجنوب:

يحاول نص الثلاثية أن يكشف عن التعدد والاختلاف الجغرافي والمناخي والبشري في ارض السواد، وما يتركه هذا الاختلاف من أثر في سلوكيات الشخصيات المختلفة لذلك تتنقل هذه الشخصيات في أكثر من اتجاه ومكان.

إن دلالات الجنوب (والجنوب الغربي) من العراق، تختلف قطعا عن دلالات الشمال، وان تقاطعت في بعض الأحيان عبر المكان الطبيعي، ونص الثلاثية لا يهتم إلا بمكانين اثنين في الجنوب وهما: الصحراء بكل تجلياتها وامتدادها والأهوار، مما يكون قطبين متجاورين ومتضادين في بعض الأحيان في نص/ فضاء أرض السواد.

---

(1) الرواية: 3/ 156-157.



أ. الصحراء:

الصحراء، المكان والإنسان، التقاليد والعادات، الامتداد واللانهاية، لها حضور متميز في خطاب منيف الروائي منذ خماسية مدن الملح، والصحراء مكان "يقترن في البنية الذهنية للكائن بحزمة من الدلالات الايجابية والسلبية (...) وتنحصر هذه الدلالات في جانبها السلبي بـ (الفقر والقحط، والجدب، والرهبة، والخوف والتيه والضياع، وموت الزمان، والإيهام والمخادعة، والحر الشديد، والبداوة والتخلف)، وفي جانبها الايجابي توحي الصحراء بـ "الاتساع والرحابة القصوى، الأبدية واللانهاية، والسكينة والهدوء والتأمل، والباطن والظاهر، والواقعية والتقشف والإرادة الصلبة"[1]، والصحراء في نص الثلاثية تزخر بأغلب هذه الدلالات إلا أن منيفا لم يجعل منها مجرد مساحات شاسعة ممتدة منغلقة على أبنائها بطقوسها وعاداتها وتقاليدها، بل تتحرك هذه العلامة المكانية على وفق دلالة مفتوحة وصراع بين وجهات نظر مختلفة، فتنطلق من (التمرد) لتصل إلى (الحرية) التي تنشدها، أن القبائل العربية الساكنة في الصحراء (الجنوب الغربي لنهر الفرات) لم تكن تر في داود إلا حاكما أجنبيا وغريبا عنها ويمثل امتدادا للسلطة العثمانية في اسطنبول، وعلى النقيض من ذلك كان داود يتصرف على أساس أن البدو يجب أن يخضعوا لسلطان الدولة، ويبتعدوا عن قطع الطرق وإثارة المشاكل.

والصحراء (في الثلاثية) مقترنة بالصراع المتبادل بين الدولة والقبائل، ويحاول النص برؤية مزدوجة (ذاتية وموضوعية) وبنى متدرجة ومتداخلة، أن يقدم الصحراء عبر الإنسان والإنسان عبر الصحراء، فتتماهى الرمال القاسية الخادعة مع الشخصيات، وتتبدى الصحراء عالما مغلقا قاسيا لا يحتمل لا نهاية له، مجدب، للغريب الذي يحاول اختراقه "هذا المدى الموحش الذي كان لأيام قليلة سابقة يضج بضوء ساطع خلال النهار مع حرارة كاوية بعد أن أخذت الشمس ذلك السمت في السماء، ولم يعد مجرد شروق من هذه الجهة وغروب من الجهة المقابلة، وإنما

(1) نقلا عن: شعرية المكان في الرواية الجديدة: 336 - 337.



أ. الصحراء:

الصحراء، المكان والإنسان، التقاليد والعادات، الامتداد واللانهاية، لها حضور متميز في خطاب منيف الروائي منذ خماسية مدن الملح، والصحراء مكان "يقترن في البنية الذهنية للكائن بحزمة من الدلالات الايجابية والسلبية (...) وتنحصر هذه الدلالات في جانبها السلبي بـ (الفقر والقحط، والجدب، والرهبة، والخوف والتيه والضياع، وموت الزمان، والإيهام والمخادعة، والحر الشديد، والبداوة والتخلف)، وفي جانبها الايجابي توحي الصحراء بـ "الاتساع والرحابة القصوى، الأبدية واللانهاية، والسكينة والهدوء والتأمل، والباطن والظاهر، والواقعية والتقشف والإرادة الصلبة"[1]، والصحراء في نص الثلاثية تزخر بأغلب هذه الدلالات إلا أن منيفا لم يجعل منها مجرد مساحات شاسعة ممتدة منغلقة على أبنائها بطقوسها وعاداتها وتقاليدها، بل تتحرك هذه العلامة المكانية على وفق دلالة مفتوحة وصراع بين وجهات نظر مختلفة، فتنطلق من (التمرد) لتصل إلى (الحرية) التي تنشدها، أن القبائل العربية الساكنة في الصحراء (الجنوب الغربي لنهر الفرات) لم تكن تر في داود إلا حاكما أجنبيا وغريبا عنها ويمثل امتدادا للسلطة العثمانية في اسطنبول، وعلى النقيض من ذلك كان داود يتصرف على أساس أن البدو يجب أن يخضعوا لسلطان الدولة، ويبتعدوا عن قطع الطرق وإثارة المشاكل.

والصحراء (في الثلاثية) مقترنة بالصراع المتبادل بين الدولة والقبائل، ويحاول النص برؤية مزدوجة (ذاتية وموضوعية) وبنى متدرجة ومتداخلة، أن يقدم الصحراء عبر الإنسان والإنسان عبر الصحراء، فتتماهى الرمال القاسية الخادعة مع الشخصيات، وتتبدى الصحراء عالما مغلقا قاسيا لا يحتمل لا نهاية له، مجدب، للغريب الذي يحاول اختراقه "هذا المدى الموحش الذي كان لأيام قليلة سابقة يضج بضوء ساطع خلال النهار مع حرارة كاوية بعد أن أخذت الشمس ذلك السمت في السماء، ولم يعد مجرد شروق من هذه الجهة وغروب من الجهة المقابلة، وإنما

(1) نقلا عن: شعرية المكان في الرواية الجديدة: 336 – 337.



أصبحت طغيانا (...) وفي الليل تصبح السماء ملاءة ليست سوداء فقط بل وشديدة الكثافة، ولولا تلك الثقوب المضيئة التي تشتعل من كل ناحية وكأنها عيون، لظن كل جندي وهو يتطلع إلى النجوم إن السماء تطبق عليه (...) أما ذلك الجدب الصحراوي الذي لم يره الكثيرون من قبل، وكانوا يظنون أنه أقل قسوة، فقد تبدى في الأيام الأولى وهم يزحفون عدوا أخر غير العدو الذي ينتظرهم عند النهر، غير عيون المسنين وغير عيون الأطفال وضحكهم وهم ينظرون إليهم ساخرين ويرفعون إليهم أيديهم الصغيرة، الآن وقد غابت الشمس تماما، وراء الغيوم السوداء الكثيفة، وأصبحت السماء في الليل بلا عيون، ثم جاءت تلك الأمطار الغزيرة التي أغرقت كل شيء: الثياب والخيام والدواب وحتى الأسلحة، وتوحلت الأرض، ثم تقدمت تلك البرودة الكاوية، خاصة في أواخر الليل، فقد شعر الجنود والقادة وحتى الدواب بالحصار، ليس بالمياه وحدها، بل بالخوف وبأيام صعبة قادمة أيضا"[1].

تتحرك العلامة المكانية (الصحراء) عبر صورتين/ قطبين متضادتين، تكمل إحداهما الأخرى وتؤكد في مجملها على: القسوة، الانغلاق، الجبروت، واللانهائية، وهذه الأقطاب المتضادة هي: ضوء ساطع (النهار)/ غابت الشمس تماما، الجدب/ الأمطار الغزيرة/ الحرارة اللاهبة، البرودة الكاوية، الصحراء مأوى ومسكن لإبنها/ قبر للغريب الذي يحاول اختراقها.

إن التأكيد على الصور/ الأقطاب المتضادة، والأشياء المتفارقة والمتواجدة في مكان واحد يكشف من حضور الصحراء ويسمها بالقوة والسطوة والقدرة على التلون والتغير، وهذا الاختلاف الدلالي ينعكس على أبناء الصحراء، فقوة الإرادة والصلابة والقسوة والبحث عن الحرية والتمرد في وجه الحكومات المتعاقبة، صفات تتعالق بين الصحراء وبين أبنائها "الله سبحانه وتعالى لا يعرف ما يدور في رؤوس هؤلاء البدو، إنهم مخلوقات غامضة مليئة بالشر والقسوة وهم كالشياطين لهم ألف وجه، لذلك يجب

---

(1) الرواية، 1/ 332.



الاحتراس منهم دائما، هكذا كان يقول داود لنفسه، خاصة وأنه اختبر العديد منهم وعرفهم عن قرب، إنهم يعرفون السخرية إلى درجة الأذى، دون أن تظهر على وجوههم علامات السخرية حتى الكلمات التي يرددونها تحمل معاني لا حدود لها (...) هكذا مرت الصور في ذهن داود باشا وهو يستعيد علاقاته وحروبه معهم، وتذكر كيف يتغيرون بين يوم وآخر يصبحون مخلوقات جديدة مختلفة تماما عما كانت في الأمس، وما يمكن أن تكونه غدا، فقط إذا شعروا بالضعف أو بالقوة، بوجود المال بين أيديهم أم لا"[1].

وفي مقطع آخر يعزز من التماهي بين المكان الصحراوي والشخصية البدوية "البدو لا يفهمون إلا لغة واحدة: لغة القوة، لذلك استعملوا معهم أقسى الأساليب، حتى لا ينسوا الدروس إلى ولد الولد (...) البدو ماكرون كالثعالب، حيث لا يستطيعون مواجهة القوة التي تقابلهم يبدون الندم والطيبة والوداعة، ويقسمون أغلظ الأيمان أن لا يعودوا للعصيان مرة ثانية (...) لكن إذا تمكنوا مرة أخرى ينسون أقوالهم وإيمانهم وكل الوعود التي أعطوها ويتحولون إلى وحوش"[2].

تتضافر الرؤيتان (الذات الفاعلة داود، والراوي غير المشارك) في تقديم المكان (الإنسان)، فصفات البدو في نظر (داود) هي ذاتها صفات المكان/ الصحراء، القسوة، الكلام ذو الدلالات غير المحددة، التلون والتغير، الانغلاق التام أمام الآخر.

إن دلالات الحرية وعدم الخضوع للأجنبي هي التي تعمل العلامة (الصحراء) على الانحياز لها، على الرغم من اختفائها خلف حزمة دلالية مموهة وكثيفة (العصيان، التمرد، التخلف، القسوة، قطع الطرق، أشغال الدولة ... الخ) وهي في الوقت ذاته تتجاور مع العلامات المكانية الأخرى التي تنفتح على دلالات (الحرية، الحضارة، القوة، الأمل)، لذلك لا نجد نص الثلاثية يحتفي

(1) الرواية، 1/ 108 - 114.

(2) م. ن، 323-234.



بـ (الدلالات السلبية فقط) بـل يعـرض أنموذجـا لمـا تمثلـه الصحراء مـن أمـل وامتـداد للمدن العراقية، وما تبعثه من إحساس بالامتداد والحماية "إذا كانـت الصحراء تسـند ظهـر هذا الصوب فإنها تجعلهم دائما على ثقة، إذ لا بد أن تسعفهم بالمدد حـين يحتـاجون، أو أن تحتضنهم من جديد إذا تعرضوا للملاحقة، كما أن شعور الإنسان بالامتداد والحماية يجعلـه أشد قوة وأكثر استعدادا للتحدي، أو على الأقل لا يرضى بما يرضى به الآخـرون خاصـة أولئـك الذين فقدوا صلاتهم وروابطهم بالمنابع والجذور ورغم أن الصحراء بعيدة وقد تبـدو عصية قاسية وغير مألوفة للذين يسكنون في صوب الكرخ ونظرا للأزمنـة التـي مـرت إلا أن رائحـة الصحراء التي تهب من جهة الغرب، تحمل معها تأثيرا لا يمكـن مقاومتـه أو نسـيانه، وتـترك بصماتها على الوجوه والتصرفات"[1].

ب. الأهوار:

الأهوار (الأرض، الماء، النباتـات، الحيوانـات، الإنسـان) مكـان شـديد الخصوصـية مـرتبط بالجنوب العراقي، إلا أن منيفا لا يحفل بهذه التفصيلات، وإنما يتشـكل المكـان/ الأهـوار لديـه على وفق رؤية خاصة مرتبطـة بسـياق ثقـافي معـين، تجعـل مـن الأهـوار ملجـأ للفـارين مـن الحكومة، وهو مكان صعب المنـال، ولا يمكـن للقطعـات العسـكرية أن تـدخل فيـه بسـهولة، لذلك فهو يتماثل مع (الصحراء) في انغلاقه أما الآخر الطارئ.

(قاسم الشاوي) شخصية بدوية متمردة على السلطة، آثر أن يبتعد عـن داود وان تكـون الأهوار وعشائر الجنوب من يوفر له الحماية "بعد أن أفلت قاسم الشـاوي وذهـب إلى حافـة جهنم، كما يصف الوالي الأهوار شعر داود بالغيظ، إذ كان يريد القبض على هذا العاصي وبعـد أن يعذبه ويشفي غليله منه، يحز رأسـه كـما تحـز قطعـة الجـبن، ويبعـث بهـذا الـرأس لـيس باتجاه الغرب فالشمال، كما هي العادة، حيـث ترسـل الـرؤوس إلى اسـطنبول، بـل كـان ينـوي إرساله نحو الجنوب إلى حمود بن ثامر والقبائل القاطنة

(1) الرواية، 1/ 290 - 291.



هناك، كي يقول لهم كيف يتصرف داود مع العصاة (...) فالشاوي الذي عرف إلى أين يهرب، ويريد أن يستدرجه إلى هناك، كي تستنزف قواه، ويغرقه في الوحول، سيأتي وقته، فحين يأتي وقت طريق النهر، ويحس الناس أنهم سيموتون، إذا ظل العصاة يمنعون المؤن التي تأتي من البصرة، سوف يتفرغ له، ولا بد أن تكون الانتصارات التي حصلت في أماكن أخرى قد وصلته، وعند ذلك سيتعامل معه بالطريقة المناسبة"[1].

الرؤية الموضوعية (الراوي غير المشارك) تتطابق في هذا المقطع مع الرؤية الذاتية (داود) وكلاهما يجدان (قاسما) متمردا منحازا إلى مكان ناء (الأهوار) لا يمكن للسلطات أن تصله، والملاحظ كما في المكان الصحراوي، تغييب -عن قصد- رؤية الساكن الأصلي للمكان (الصحراء/ الأهوار)، فالخطاب يوجه جل اهتمامه للتدخل الأجنبي الغربي رابطا بين حركات التمرد الداخلية، والتدخلات الخارجية، وتغييب هذه الرؤية الداخلية في أماكن الأطراف إلا في حالات نادرة، جاء نتيجة لمحاولة الخطاب قراءة الحاضر عن طريق الماضي القريب، لذلك تتبدى الأهوار مكانا بعيدا موحشا يقطنه المتمردون، لا أثر فيه للحياة العريضة التي تملؤه.

وتقترن الأهوار بالحرب والتمردات الداخلية في نص الثلاثية "صحيح أن البدو انكفئوا إلى الجنوب والى الاهوار بشكل خاص، بعد أن لحقت بهم خسائر كبيرة، والذين لم يستطيعوا الهروب أو فضلوا البقاء في أماكنهم، أو لم يجدوا أماكن غيرها، اضطروا لإعلان الخضوع والطاعة، ودفعوا مرغمين ما استحق عليهم من مستحقات للحكومة، إضافة إلى الغرامات لكن هذا كله تم دون قناعة بل ودون اعتراف بأن الأمور انتهت بهذا الشكل، وظلوا ينتظرون الوقت المناسب ليعلنوا ذلك ليقولوه بطريقتهم الخاصة والتي يفهمها باشا بغداد"[2].

---

(1) الرواية، 1/ 313 – 318.

(2) م. ن، 3/ 79.



وعلى الرغم من هذا التهميش القسري الذي مارسه المركز على الأطراف ممثلا بالسلطات الرسمية، إلا أن ذلك لا يلغي الدور الذي لعبته أمكنة الأطراف في تحريك الوضع السياسي، العسكري، الاقتصادي وهذا ما يراه (ريتش)، الذي أراد أن يحرك الأطراف ليقوض ويضعف من سلطة الحكومة المركزية "من الخطأ اعتبار أن المركز والمركز وحده هو الذي يقرر النتائج إذ يمكن للأطراف إذا أحسن تحضيرها وتدريبها أن تطبق على المركز كما يطبق الوحش على فريسته ويكون الظفر مؤكدا إذا أحست الفريسة أنها بعيدة أو أنها بأمان"[1].

إن التعامل مع الثنائيات، مركز/ أطراف، قوة/ ضعف، سلطة/ تبعية، بعيد/ قريب، تحدد إلى مدى بعيد الخصائص والسمات التي اتصفت بها أمكنة الجنوب العراقي (الصحراء/ الأهوار) التي تمظهرت في الثلاثية علامات مكانية تدل على متناقضات متعددة، على وفق الرؤية والموقع الذي تتخذه الشخصية أو الراوي المشارك أو غير المشارك.

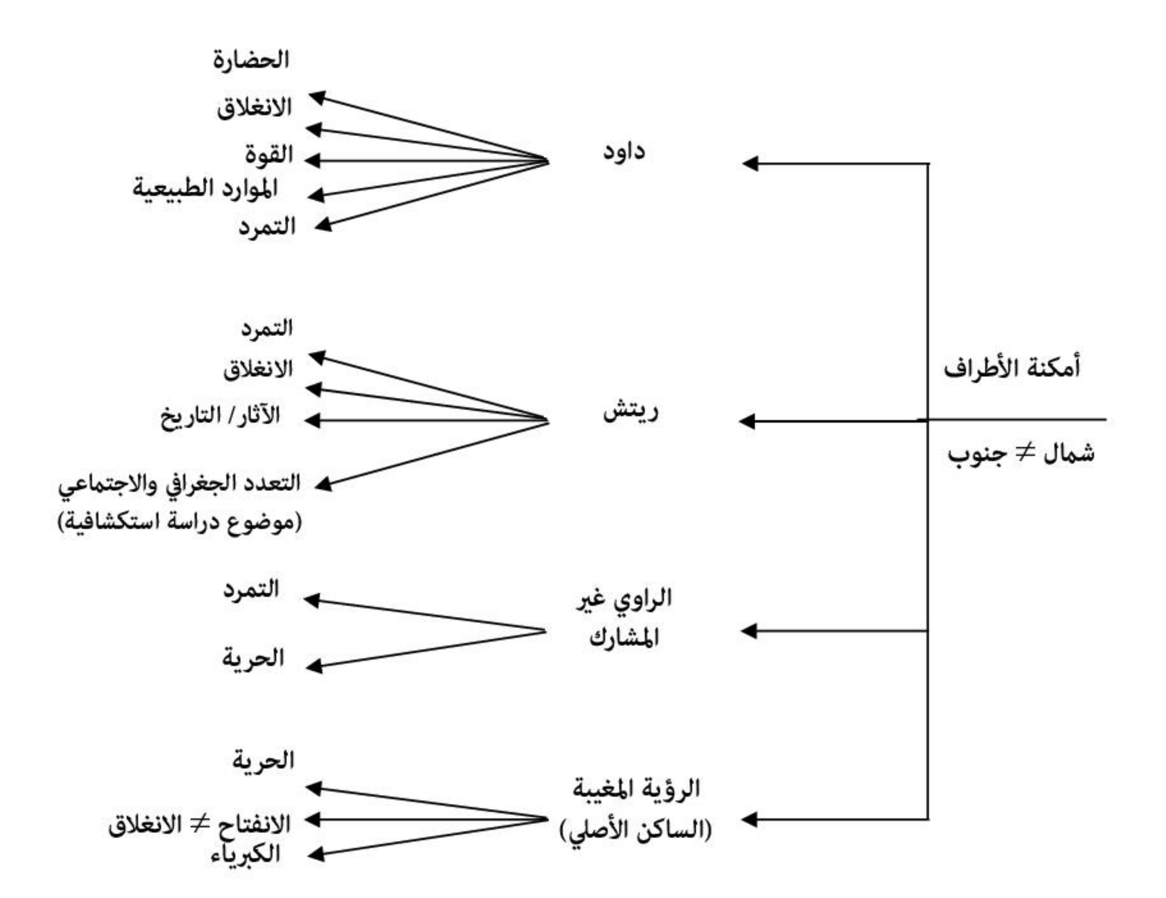
- محاولة تركيب/ 2:

صراع الرؤى كان الأساس في عملية تأسيس أمكنة الأطراف في نص الثلاثية، فهناك أكثر من رؤية حاولت أن تفصح عن جوهر العلاقة بين الإنسان والمكان، الرؤية الأولى التي تواجهنا هي رؤية الراوي (غير المشارك) وهي تتأرجح على وفق المستويات التي أقرها تودوروف وان كان بدرجات مختلفة (الرؤية من الخلف، الرؤية مع، الرؤية مع الخارج)، وهذه الرؤية تتطابق أو لا تتطابق مع الذوات الفاعلة في النص، الرؤية الثانية تمثل شخصية (داود)، والرؤية الثالثة (ريتش)، أما الرؤية الرابعة فهي (مغيبة) ولا تظهر بسهولة وهي تمثل الساكن الأصلي لأمكنة الأطراف، وهي تتضح عند التعامل بحذر مع التكثيف العلامي للرؤى الثلاث، ويتضح ذلك في المخطط الآتي:

---

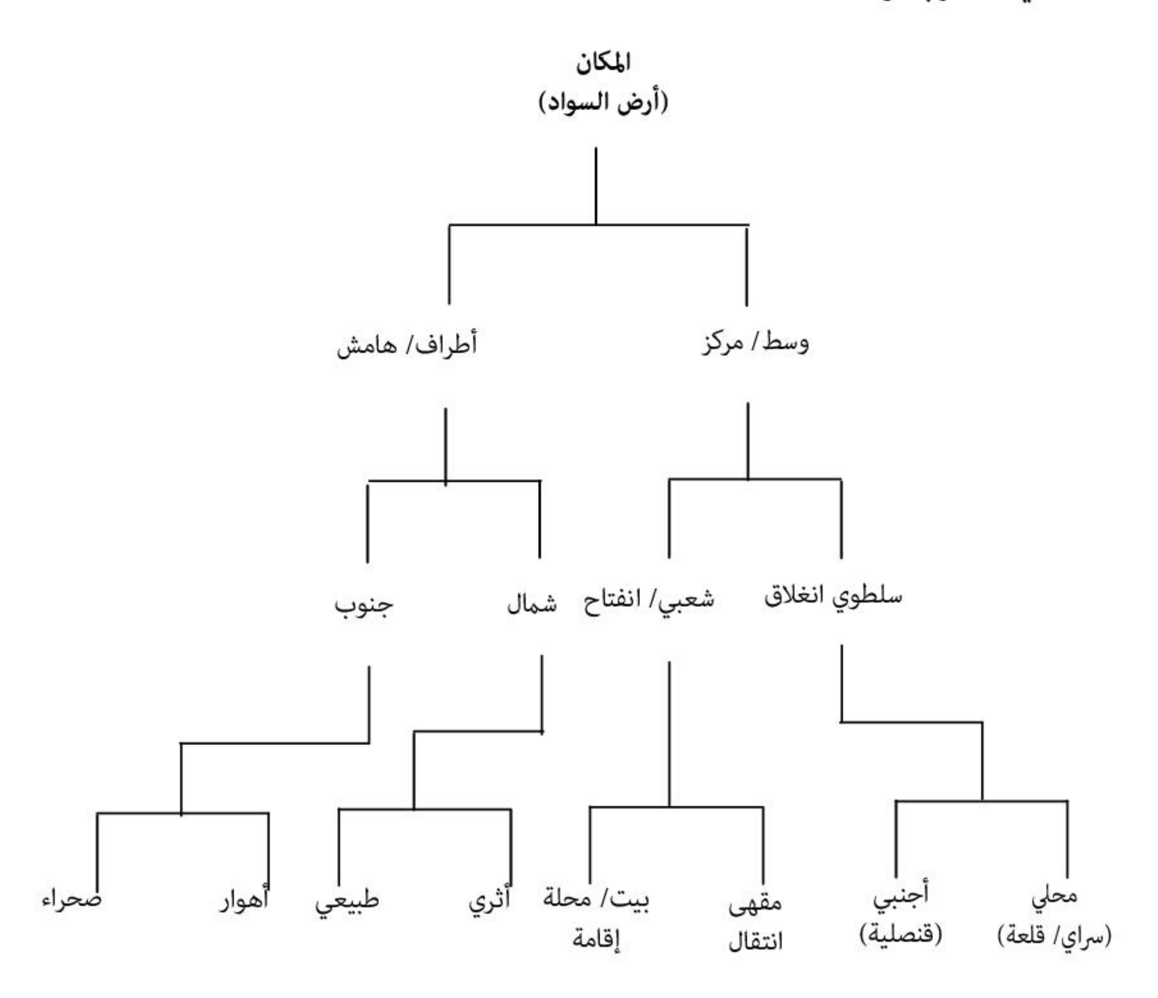
(1) الرواية 2/ 53-54.




أمكنة الأطراف
شمال ≠ جنوب
داود
الحضارة
الانغلاق
القوة
الموارد الطبيعية
التمرد
ريتش
التمرد
الانغلاق
الآثار / التاريخ
التعدد الجغرافي والاجتماعي
(موضوع دراسة استكشافية)
الراوي غير
المشارك
التمرد
الحرية
الرؤية المغيبة
(الساكن الأصلي)
الحرية
الانفتاح ≠ الانغلاق
الكبرياء



وفيما يأتي مخطط للعلامات المكانية في أرض السواد وهي تعتمد في مجملها علـى المعـاني المكانية المتدرجة والمتداخلة:







الفصل الثالث

الشخصية - العلامة





مدخل:

شكل مفهوم الشخصية الروائية، نقطة تحول، فنية وثقافية، وقطيعة مع تقاليد أدبية حكائية، سادت لفترات طويلة (الأسطورة - الملحمة - الحكاية الشعبية)، وانتقالا من البطولة والمثالية المطلقة إلى آفاق إنسانية وواقعية وان تجاوزتها في بعض الأحيان نحو الغرائبية.

وأثرت النظريات الأدبية المختلفة هذا المفهوم، وتعاملت معه على وفق منطلقات وتصورات مختلفة، مما تسبب في تعدد هذه المفاهيم في النص الروائي، تبعا لتعدد المدارس والاتجاهات التي تعاملت معها، والتي يمكن حصرها في محاور ثلاثة:

"1. هناك من يرى أن الشخصية كائن بشري يعيش في مكان وزمان معينين.

2. ويرى آخرون أن الشخصية هيكل أجوف ووعاء مفرغ تملؤه المساند المختلفة، ويكتسب مدلوله من البناء القصصي فهو الذي يمده بهويته.

3. ويرى فريق ثالث أن الشخصية متكونة من عناصر ألسنية، وهي علامة من العلامات الواردة في النص، أي أنها ليست رمزا لهيكل بشري له ذات متميزة"[1].

وعرف هذا المفهوم تصنيفات كثيرة ارتبطت بقضايا شكلية (البناء الشكلي للشخصية ودورها داخل الخطاب الروائي) وقضايا مضمونية (العلاقات بين الشخصيات والأحداث). وتبعا لذلك ظهرت تصنيفات مختلفة للشخصية الروائية (مسطحة/ مستديرة، رئيسة/ ثانوية، نامية/ ثابتة، بسيطة/ مركبة، ثابتة/متغيرة[2] ...) الخ.

---

(1) حركة الشخوص في شرق المتوسط، إبراهيم جنداري، الموقف الثقافي، بغداد، ع (27)، 2000، 86.

(2) ينظر: - أركان القصة، ا. م. فورستر، ت: كمال عياد جاد، 94-95

- بناء الرواية، ادوين موير، ت: إبراهيم الصيرفي، 18-23.



وعلى الرغم من التفسيرات التي حاولت أن تقدمها المناهج الاجتماعية والنفسية للشخصية، والتماهي الذي حددته بين الواقعي والمتخيل، والإيهام بالربط بين الإنسان الواقعي أو ذات الكاتب والشخصيات الفاعلة في العمل الأدبي، إلا أن التطور الكبير للدراسات التي تناولت مفهوم الشخصية كان مع الشكلانية والبنيوية وما تلاهما من حركات ومناهج أدبية.

مع توماشيفسكي وبروب كانت الإرهاصات الأولى، التي عمدت التي تحييد مفهوم الشخصية وأبعاده عن المركز في العمل الحكائي، فالأول يقول "أن البطل ليس ضروريا للقصة، فبإمكان القصة كنسق من الحوافز، أن تستغني استغناء تاما عن البطل وسماته المحددة"[(1)].

أما الثاني (بروب) فقد اعتمد على مبدأ (الثبات والتحول) فالشخصية الحكائية لا أهمية لها، وهي كائن متحول لا يشكل سمة مميزة يمكن الاستناد إليها، والأجدى للدراسات أن تتخلى عن هذا العنصر المتحول/ المتغير، وأن تبحث في بنية الحكاية (العنصر ـ الثابت) وما تقدمه من وظائف[(2)].

وحدد (بروب) إحدى وثلاثين وظيفة ثابتة في النص الحكائي، وتترشح عن هذه الوظائف ثلاثة اختبارات رئيسة احدها ترشيحي يدور حول الفاعل والمانح، والثاني رئيسي ـ يحصل فيه الصراع المحوري، والثالث تمجيدي تقع خلاله معرفة البطل الحقيقي ومكافأته[(3)].

---

(1) نقلا عن: مقولات السرد الأدبي، ت. تودوروف، ت: الحسين سحبان وفؤاد صفا، آفاق (المغرب)، ع (8-9) 1988، 36.

(2) سيميولوجية الشخصيات السردية (رواية الشراع والعاصفة لحنا مينا نموذجا)، سعيد بنكراد، عن الانترنت، موقع سعيد بنكراد – saidbengrad.free.fr.

(3) مدخل إلى نظرية القصة، 53.



وعلى الرغم من الإجراء العملي الصارم الذي قام به (بروب) لتحليل الخطاب الحكائي، إلا أن عدد الوظائف كان كثيرا ولا يتلاءم مع الأجناس القصصية الأكثر تعقيدا.

بعد بروب حاول (بريمون) أن يفيد من الإنجازات التي قدمتها الشكلانية، وعمل على تطويرها، والبنية السردية لديه تقوم على الحركة إذ أنها "كيان لا نهائي التجدد، ولكن من الممكن ضبط القوانين المنطقية المتحكمة في صيرورتها"[1].

مع (غريماس) كان التطور والتحول الكبير في الدراسات السردية/ السيميائية، وتجلى الأصل النحوي (الفاعل - المفعول به)[2] الأساس الذي ارتكزت عليه نظريته، مع التأكيد على مبدأ العلاقات القائمة بين الفواعل. وحاول (غريماس) أن يقدم صياغة جديدة لنظرية بروب (الأنموذج العاملي)، معتمدا في ذلك على تقليص تلك الوظائف، من خلال أنموذجه العاملي ثلاثي الأزواج (ثنائيات متضادة):

ذات/ موضوع - مرسل/ متلقي - مساعد/ خصم.

وتتضمن هذه الأزواج الثلاثة أنماطا أساسية من العلاقات، قد تتكرر في أي سرد:

1. الرغبة أو البحث أو الهدف (الذات/ الموضوع).
2. الاتصال (المرسل/ المتلقي).
3. الإسناد المعين في الإعاقة (مساعد/ خصم).

والغاية من هذا الأنموذج العاملي، تعميمه على أنماط الكتابة السردية المختلفة، ومنطلقه الأساسي يعتمد مفهوم العامل بوصفه وحدة بنيوية صغرى يقوم عليها

---

(1) في السرد، 163، وينظر: النقد البنيوي والنص الروائي، 1، 88.
(2) في الخطاب السردي، 35-37.



السرد[1]. وسنرى في المبحث الثاني كيف طور (اختزل) تودوروف الكثير من هذه الآراء.

(1) النظرية الأدبية المعاصرة، 92-93، وينظر: ملاحظات حول بعض آليات تأويل النص السردي، عبد اللطيف محفوظ، فكر ونقد (المغرب)، ع (16)، 1999، 64.



المبحث الأول
الشخصية المرجعية

الشخصية الروائية بكل تمفصلاتها وتجلياتها، ما هي إلا مفهوم تخييلي، يبتعد كثيرا عن مفهوم الشخصية الواقعية، إلا أن هناك من حاول أن يطرح إشكالية المرجع وتعالقاتها مع مفهوم الشخصية الروائية، على أساس أن "الرواية هي تأمل في الوجود تتم رؤيته عبر شخصيات خيالية"[1].

حاول (ميشيل زيرافا) أن يحدد العلاقة بين الشخصية ومرجعياتها، من خلال علاقة الشخص بالشخصية وموقفه من كلاهما متذبذب "فتارة يصرح بأن التمييز بينهما لا يعني الفصل بقدر ما هو عمل مطابق لواقع الرواية وخاضع لشرط منهجي (...) وتارة يفصل بين الشخص والشخصية، في مقارنته بين المسرح والسينما والرواية ففي المسرح والسينما يوجد فرق بين الشخصية والممثل والشخص، أما في الرواية فالشخصية والممثل شخص واحد"[2]. إن آراء ميشيل زيرافا في اتجاهها الجمالي تفصل بين الشخص والشخصية، وتجعل من الشخصية الروائية (علاقة)، أما في اتجاهها النفسي- الاجتماعي فلا تعمل على الفصل بين الشخص والشخصية أو بين الشخصية الفنية ومرجعياتها، ويقول في ذلك "إن بطل الرواية شخص حتى في الوقت الذي يكون فيه إشارة إلى رؤية معينة حول الشخص"[3].

تأسيسا على موروث بيرس السيميائي وتصوره الثلاثي للعلامة، والربط بينهما وبين مرجعياتها الخارجية، حاولت سميولوجيا الشخصية، إحالة الشخصيات/ العلاقات على مرجعيات محددة أو غير محددة.

---

(1) فن الرواية، 86.

(2) النقد البنيوي والنص الروائي، 1/70-71، وينظر: الأسطورة والرواية، ميشيل زيرافا، ت: صبحي حديدي، 11-17.

(3) م. ن.



وقدم (فيليب هامون) في هذا المجال عددا من الآراء والتصنيفات، التي قاربت مفهوم الشخصية الروائية برؤية جديدة، عندما عد الشخصية "مفهوما سيمولوجيا ووحدة دلالية (...) وشكلا فارغا تقوم بنيته على الأفعال والصفات، وتكتسب معناها ومرجعيتها من خلال سياق الخطابات، ولا تكتمل إلا حينما تنتهي الصفحة الأخيرة للنص، فباكتماله تكتمل الشخصية، وتتحدد علاماتها، كما أن تقابل شخصيات النص ببعضها -وذلك من خلال الروابط التي تقدم بينها عبر فضاء النص- يعد سبيلا لتحديدها وربط مفهومها ضمن سياقات النص، ولذلك فقد انتهى إلى تعريف الشخصية بقوله: أنها نسق من المعادلات المبرمجة، في أفق ضمان مقروئية النص"[1].

إن تعامل هامون مع الشخصية الروائية بوصفها وحدة نصية - بنائية لها امتداداتها الخارجية، فهي ليست "معطى جاهزا محددا سلفا، ولا تكشف عن مجموع دلالاتها إلا مع نهاية الزمن الإبداعي ونهاية الزمن التأويلي، إنها على غرار العلامة اللسانية وحدة متمفصلة بشكل مزدوج، وتتجلى من خلال دال متقطع يحيل على مدلول متقطع، وتعتبر بهذا جزءا من جذر أصلي تقوم الإرسالية ببنائه، فالدال يتحدد من خلال اسم العلم ومن خلال التحديدات الأخرى، ويستخرج المدلول من شبكة من المسارات الدلالية التزامنية التي تحيل على هذه الشخصية، إن عملية البناء هاته تستند في تحققها إلى عنصرين رئيسين، فالشخصية تحيل من جهة على

---

(1) نقلا عن: سيميائية الشخصية الروائية (تطبيق آراء فيليب هامون على رواية غدا يوم جديد لعبد الحميد بن هدوقة) شريبط احمد شريبط، 200-201 ضمن كتاب السيميائية والنص الأدبي.

وينظر: - سيميولوجية الشخصيات الروائية، فيليب هامون، ت: سعيد بنكراد، تقديم: عبد الفتاح كيليطو عن الانترنت، موقع سعيد بنكراد، saidbengrad.free.fr.



النص الثقافي بأبعاده المختلفة، وتحيل من جهة ثانية على السنن الثقافي الخاص للمتلقي"[1]. ويتجلى مفهوم الشخصية لدى هامون، من خلال بعض الملاحظات[2]:

1. إنها ليست (الشخصية) حكرا على الميدان الأدبي، وهي ليست مقولة أدبية محضة، ومرتبطة بالوظيفة النحوية التي تقدم بها الشخصية داخل النص، وتتأتى الوظيفة الأدبية حين يحتكم الناقد إلى جملة من المقاييس الجمالية والثقافية.
2. وهي ليست مقولة مؤنسنة دائما (فالفكر في عمل هيجل يعد شخصية مثلا).
3. ليست مرتبطة بنسق سيميائي خالص.
4. إن عملية بناء الشخصية تكون مشتركة بين النص والقارئ.

بعد ذلك يقدم (هامون) محاولة تصنيفية للشخصية الروائية، تتكون من ثلاث أنماط رئيسة، ويمكن لأية شخصية عن طريق التبادل والتناوب أن تعد جزءا من هذه الأنماط، ذلك أن كل وحدة تتميز بتعدديتها الوظيفية في السياق، وهذه الأنماط/ العلامات هي[3]:

1. الشخصيات المرجعية: وهي تحيل على معنى ناجز وثابت، أقرته ثقافة ما، وتبقى مقروئيتها مرتهنة بفاعلية القراءة ومشاركة القارئ في تلك الثقافة[4]. ومن هذه الشخصيات المرجعية انبثقت أربعة أقسام أخرى:
   أ. الشخصيات التاريخية.
   ب. الشخصيات الأسطورية.
   ج. الشخصيات الرمزية.
   د. الشخصيات الاجتماعية.

(1) سيميولوجية الشخصيات السردية، عن الانترنت.
(2) سيميولوجية الشخصيات الروائية، فيليب هامون، ت: سعيد بنكراد، عن الانترنت.
(3) النقد البنيوي والنص الروائي، 1/ 110.
(4) بنية الشكل الروائي، 217

2. الشخصيات الإشارية (الواصلة): وتعد هذه الفئة دليل حضور المؤلف أو القارئ أو من ينوب عنهما في النص.
3. الشخصيات التكرارية "تقوم مرجعية النسق في هذا النوع من الشخصيات بتحديد هويتها بمفردها، إذ تقوم الشخصيات داخل الملفوظ بنسج شبكة من الستدعاءات والتذكارات، مثل استدعاء جزء من جملة أو فقرة"[1].

ونظرا لكون الأنماط الثلاثة (المرجعية - الإشارية - التكرارية) يمكن أن تختزل وتتداخل في النمط الأول لذلك ستعنى الدراسة بهذا النمط (الشخصيات المرجعية) وكما يأتي:

أولا: الشخصية التاريخية:

تطرح الثلاثية عبر فضائها النصي- والدلالي إشكالية التقاطع بين ما هو تاريخي (وقائعي) وما هو متخيل، وتلبس هذه الثنائية لبوسا آخرا يقترب من ثنائية (سلطوي/ شعبي) كما حدد في الفصول السابقة، ويتنازع هذان الطرفان الفاعلان مهمة تحديد هوية الخطاب.

ومن خلال الشخصيات التاريخية، يطرح منيف إشكاليات متعددة، بعضها تابع بشكل أو بآخر لمشروعه الروائي العام، والبعض منها يتعالق مع خصوصية ثلاثية (أرض السواد)، فمن الثوابت المهيمنة في عالم منيف الروائي: السلطة بكل تجلياتها (السياسية – الثقافية - الاجتماعية... الخ) وما ينتج عن تعارض وتفارق بين السلطوي والشعبي، لذلك ركز من خلال موضوعة السلطة على: القمع -القهر- الاستعباد... أما الإشكالية الثانية التي تم طرحها في (أرض السواد) فهي: المشروع النهضوي، هل هو حكر على السلطة؟ أم هو أمل وفعل جماعي؟ وتولدت عن هذه الإشكالية إشكاليات أخرى: الهزائم المتكررة -الانكسارات- العلاقة (القطيعة) بين السلطوي والشعبي. والعلاقة مع الآخر (الغربي خصوصا).

---

(1) سيمائية الشخصية الروائية، شريبط احمد شريبط، 203 ضمن كتاب السيميائية والنص الأدبي.



تعج الثلاثية بأكثر من شخصية تاريخية، لكن الشخصيات الفاعلة في أحداث الثلاثية هي (داود) الوالي الذي حكم العراق من (1816 إلى 1831) و(كلوديوس جيمس ريتش) القنصل الإنكليزي في بغداد.

داود باشا (الجورجي الأصل) والشخصية التاريخية المعروفة، والذي يعد حكمه نهاية لعهد المماليك الذين استقلوا بحكم العراق نسبيا عن الدولة العثمانية، لا يقدم في الرواية بهذه الصورة التاريخية المطابقة، بل عن طريق رؤى مختلفة (الأجنبي/ لوطني) والحاكم (العادل/ المستبد)، ويتبنى الخطاب الروائي وجهة نظر مفادها أن داود ليس إلا حاكما صاحب مشروع نهضوي كبير يأمل من خلاله توحيد وتحرير البلاد، وتكوين دولة قوية والإفادة من التجارب السابقة في مصر وفرنسا.

أما وجهة النظر الأخرى التي تخص (المحلي/ الشعبي)، فيتبدى داود من خلالها حاكما أجنبيا متسلطا يقمع التمردات والثورات بقسوة وعنف. إن هذه الإشكالية التي يطرحها الخطاب بين السلطة والمشروع النهضوي، هي بالأساس إشكالية فكرية لدى منيف، حمل خطابه الروائي السلطة أسباب انهيار هذا المشروع، أما في الثلاثية فالأمر يختلف وهناك تشتت واضح بين السلطة على الرغم من جبروتها وقهرها للناس - وبين وطنية هذه السلطة ومحاولاتها النهوض بالبلاد من جديد، وتأسيسها على هذا الطرح تقدم الثلاثية داود حاكما صاحب حلم كبير، لكنه عجز عن فهم طبيعة العراق وأهله، فتعثر مشروعه "لم يكن ينام في بعض الليالي، كان يفكر ويخطط ويحلم، وكان يفرح ويحزن، فالعبء كبير والأعداء كثر، والناس حوله يفهمونه ولا يفهمونه، وحتى الذين يتظاهرون بالفهم فإن البلادة تسيطر على أبدانهم وأرواحهم (...) ولأن العبء كبير كانت تراوده أحلام لا تخلو من غرابة في بعض الليالي: ماذا لو كان العراق في مكان آخر من هذا العالم، ألم يكن حكمه أيسر؟ وماذا لو كان فيه بشر من طبيعة أخرى، ألم يكن ذلك أسهل؟ هكذا كان يحلم ويتمنى، ويبالغ في بعض الأحيان ليصل إلى مدى حين يعود منه يعود بفرح يشوبه بعض الحزن، إذ يتمنى لو أن الشمس في بغداد أرحم



وأقل توهجا، لو أن الأرض لا تتملح بهذه السرعة أو بهذا المقدار، لو أن الأنهار تفيض في غير هذه الأوقات من السنة إذ بدل أن تحمل مياه الفيضان الخير والبركة للزروع التي نمت، تحمل إليها اللعنة والدمار، وتجرف معها كل ما بنته يد الإنسان لو أن البدو أبعد، ولا يعرفون الطرق المؤدية إلى المدن، لو أن التاريخ أخف حملا، ولا يبهض الذين يحملونه إلى هذه الدرجة، لو أن الذين يعيشون فوق هذه الأرض أقل مذاهبا وأعراقا وألوانا (...) وحين يعود من رحلة الأماني، ويتلفت حواليه، ويحس بالقوة، يقول: إنها إرادة اللـه وتلك هي مشيئته، هكذا يختم داود باشا الرحلة والمناجاة وينصرف بعزيمة أقوى ليفكر ويخطط، ما يستطيعه الآن وما يحتمل التأجيل إلى الغد أو إلى أبعد من ذلك من الأيام التي ستأتي"[1].

يجمل هذا المقطع السردي الممزوج بالتأملات الذاتية، نمط العلاقة بين داود الحاكم والعراق (الأرض والناس) فالحاكم الحالم بدولة قوية عاجز عن التعامل مع الأرض/ المناخ/ التاريخ/ البشر، وهذه المجموعة لا تشكل في فهمه إلا أدوات لتحقيق أهدافه السلطوية، لذلك لا يعمد الخطاب إلى التاريخ الرسمي فقط، وإنما يعمل على توظيف التاريخ (المغيب)[2] وغير المعلن ليعمل الوقائعي مع المتخيل على تشكيل خطاب يقدم للوهلة الأولى تأويلا سريعا: الصراع على السلطة - القمع - لينتقل بعدها إلى ثوابت مهمة تناقشها الثلاثية وهي: الصراع الحضاري بدلا عن الصراع السلطوي، والذاكرة الوطنية التي تمثل التاريخ الحقيقي لهذه البلاد.

ويحرص الخطاب على أن يقدم شخصية (داود) على وفق مسارين يبدو عليهما التناقض للوهلة الأولى، المسار الأول: داود الحاكم القوي الذي يعمل على

(1) الرواية، 1/ 308-309.

(2) ينظر، عبد الرحمن منيف (التاريخ ذاكرة إضافية للإنسان، فيصل دراج، الكرمل، ع (63) 2000، 93.



بناء دولة قوية وإخراجها من دائرة النفوذ الأجنبي بكل أنواعه "ما كان يشغل داود باشا، وقد لاحت الفرصة بعد طول انتظار أن يشيد دولة لم تقم مثلها منذ أقدم العصور، ولعل أول شيء ينبغي توفره: أسرة كبيرة شديدة الترابط لا يستطيع أن ينفذ إليها أحد من الغرباء"[1].

المسار الثاني: يؤكد على عمق الهوة التي تفصل بين الحاكم والمحكوم "في تلك الليلة، وفي ليال كثيرة غيرها، كان السؤال الذي يعني الباشا، ويجعله حائرا: كيف يمكن أن يبني دولة جديدة وقوية من خلال هؤلاء البشر الذين لا يحسنون سوى التثاؤب وبعض الأحيان الثرثرة؟ وقد يكون الذين حوله يكنون له المحبة والاحترام، وربما لا يفكر أحد منهم بخيانته وان يكون في يد أعدائه، لكن هذه الصفات وحدها لا تكفي، يريد بشرا من نوع جديد، يفهمون عليه بالإشارة ما يريد، ويمتلكون الطاقة والرغبة في أن تتحول الأفكار والأحلام إلى وقائع على الأرض، وأن تشتعل في داخل كل واحد منهم جمرة مقدسة تدفعه لأن يعمل ليل نهار، كان يقول لنفسه، وهو يستعرض حياته منذ أن دخل السراي صغيرا وحتى اللحظة الراهنة، بعد أن أصبح قادرا على أن يترجم أفكاره وأحلامه: مشكلة ناس هذي البلاد: قلة الصبر، دائما يصرخون، يهرولون، لكن لا يعرفون بالضبط وين رايحين، أو كيف يصلون ومعنى ذلك أن تنوب عنهم في كل شيء"[2].

أن التناقض الذي يبدو بين هذين المسارين، هو في الحقيقة تعارض بين خطابين (التاريخي/ الرسمي) و(المتخيل/ المغيب)، وهما معا يعملان على إعادة خلق شخصية داود في ثلاثية أرض السواد، إذ يؤطر الخطاب التاريخي بمرجعياته المتعددة الخطاب المتخيل، ويحتضن الأخير الأول في الخطاب الأدبي/ الروائي.

(1) الرواية، 1/ 280.

(2) م. ن، 3/ 134.



الشخصية التاريخية الثانية الفاعلة في الثلاثية هي (ريتش) القنصل الإنكليزي في بغداد، وعن طريقه يدين الخطاب الروائي التدخل الأجنبي في الشؤون العراقية، وريتش في نص الثلاثية أنموذجا للمغامرين والمستكشفين، ورجال الجاسوسية في بدايات القرن التاسع عشر، ويعرضه الخطاب نقيضا لـ داود الذي تبدى ضمن مفهوم (الآخر الداخلي)[1] وعلاقة الشك والحذر بين المواطن والسلطة، أما شخصية (ريتش) فإنها تعرض ضمن المفهوم النقيض (الآخر الأجنبي)/ العدو/ المستكشف/ المستعمر/ المتوحش/ الغربي/ المسيحي، ويبدو أن هناك تشابها بين شخصية (ريتش) وشخصيات أجنبية أخرى في روايات منيف (سباق المسافات الطويلة - مدن الملح)، ويعمد منيف إلى تقديم هذه الشخصية مصحوبة بمرجعياتها المتعددة، ويضمن في نص الثلاثية مقتبسات من مذكرات القنصل الإنكليزي[2]، ليماهي بين التاريخي والمتخيل "قد تنقضي أعوام، عشرات الأعوام ولا يأتي إلى العراق مثل كلوديوس جيمس ريتش. شخصية نادرة، تراث تراكم عبر الأيام والسنين، حالة من الغواية الأسرة للسيطرة على الآخرين. فهو في نظرته للناس والبلاد مزيج من الكراهية ورغبة السيطرة، وقد ظهرا معا، بحيث لم يعد يعرف كيف التحما ثم اتحدا ليصبحا واحدا.

هل حلمت أمه ذات ليلة وكان جنينا في شهره السابع، إن الشرق البعيد، موطن ألف ليلة وليلة، هو الذي ينادي أبنها ليكون نبيا جديدا، ويبدأ مسيرته من هناك؟ وأبوه هل قابل تجارا أتوا من أماكن قصية، وكانوا يلبسون الحرير، وتفوح منهم رائحة الزعفران والصندل والقرفة، فأسكرته تلك الرائحة وقرر أن يبعثه إلى المستعمرة الجديدة الهند، ليصطاد النمور، ويعود من هناك حاملا على صدره

---

(1) ينظر: صورة الآخر (العربي ناظرا ومنظورا إليه)، تحرير الطاهر لبيب، 21-745.

- المركزية الغربية (إشكالية التكون والتمركز حول الذات)، عبد الله إبراهيم، 229.

(2) الرواية، 3/ 195.



الأوسمة ومالئا صناديقه بالذهب؟ إن حلما أقوى من النبوءة، ونشوة أشد فتكا من الخمرة المعتقة ورغبة كالشبق، ما دفع ريتش ليتعلم العربية والتركية والفارسية، ثم لأن يسلك طريق الشرق نحو الهند، لكن محطة بذاتها، هي العراق استوقفته ولم يعد بعدها قادرا على أن يرى أهم أو أشد فتنة منها وقرر أن يربط مصيره بها، تماما كما تصبح فتاة بذاتها هي الآسرة"[1].

لشخصية (ريتش) أهمية كبيرة في الثلاثية ودورا فاعلا في بناء الكثير من أحداثها، فقبل عهد داود كان هو من يعين ويعزل الولاة، ويساهم في رسم سياسة البلاد ويساند أغلب حركات التمرد في الشمال والجنوب، ويعمل على أضعاف سلطة الدولة المركزية، فضلا عن هذا الدور السياسي/ العسكري الذي قامت شخصية (ريتش) به، فهناك ادوار أخرى من أهمها سرقة الآثار (الذاكرة الوطنية المتراكمة للعراق) ودراسة مناخ وعادات وتقاليد البلاد.

إن منيفا يحول (ريتش) - القنصل الإنكليزي في نص ثلاثية أرض السواد إلى علامة تاريخية/ إنسانية يدين من خلالها التدخلات الخارجية والنهب المنظم لأرض السواد، ويحاول أن يمد الجسور بين الماضي والحاضر، ويقدم مقروئية جديدة للتاريخ تعتمد المزج بين التاريخي، والمتخيل والابتعاد عن المنطقية التي تحكم التسلسل التاريخي ويصنع من خلالها معادلة بين رجل الشمال ورجل الجنوب "أو الإنسان المتمدن الذي يعيد خلق رجل الأدغال، أو الإنسان العالمي الذي يأتي من البحر ويروض الصحراء (...) ويؤسس سلطته المنتصرة على سلطة الاكتشاف"[2].

(1) الرواية، 1/ 85.

(2) عبد الرحمن منيف (الكتابة الروائية كسيرة فكرية)، فيصل دراج، الكرمل، ع (79)، 2004، 28.



ثانيا: الشخصية الاجتماعية(*):

قدمت الثلاثية صورة شاسعة وبانورامية للمجتمع العراقي، وفضاءات متعددة، تحركت فيها شخوص مختلفة، تنتمي إلى عوالم وطبقات متغايرة، ومع الشخصية الاجتماعية سنكون إزاء نماذج متعددة لشخصيات لها مرجعياتها الاجتماعية/ الواقعية المحددة الوظائف (الضابط - الموظف - السقاء - الصراف - الإمام - صاحب المقهى - الخادم...).

أغلب هذه الشخصيات مرتهنة بمكانتها الاجتماعية ووظيفتها أو عملها، لذلك كانت أقرب إلى النماذج المعبرة عن طبقة ما، وعلى الرغم من أن هذه الشخصيات تمثل بتقلباتها وتناقضاتها وأهوائها ونوازعها ذواتا فردية لها خصوصيتها وفرادتها، إلا أنها في الثلاثية تصبح شخصية جماعية و"سمة جمعية"[1] لهذه الذات تعمل إلى حد بعيد على تفسير الكثير من مدلولات الخطاب.

إن هذه المشاركة الجماعية في الأدوار الحكائية، وهذا الحضور الكثيف لأنماط مختلفة من الشخصيات ينفي عن الثلاثية (ذات الصبغة التاريخية الواضحة) صفة البطولة المطلقة ويعطي لكل شخصية دورها المحدد، وبما أن الثلاثية تصور عوالم وطبقات مختلفة، فسنجد اختلافا بديهيا بين شخصياتها فهناك (عالم السلطة والعالم الشعبي) ولكل منهما شخصياته التي تمثله، ولكن هناك بعض الشخصيات التي حاولت أن تكون صلة بين المحلة والسراي (السلطوي والشعبي)، وتمثل ذلك في شخصية (بدري) الضابط الذي يعمل في السراي، وابن محلة الشيخ صندل في صوب الكرخ، وهو الشخصية الوحيدة في نص الثلاثية التي تحركت في فضاءات متعددة ومختلفة، فبحكم كونه مرافق (داود باشا) فهو الوحيد من أبناء المحلة الذي وصل

(*) ينظر: الفصل الرابع، المبحث الثاني (العلامة الاجتماعية).

(1) قراءات سيميائية في مسرح سعد الله ونوس (نصوص التسعينات نموذجا)، محمد إسماعيل بصل، 65.



إلى السراي[1]. وكذلك رافق الباشا في رحلته إلى الشمال[2] وعمل مع القطعات العسكرية في حملة الجنوب[3]. ومن ثم تم نقله إلى مدينة كركوك[4]. وعن طريقه تحركت الرواية في هذه الفضاءات المختلفة، وتم التقاطع بين التاريخي والمتخيل ورسم هذا التقاطع فيما بعد مصيرا مأساويا لـ (بدري)، انتهى بمقتله، وترصد الثلاثية بذلك علامة مهمة على صعوبة التلاقي بين الشعبي والسلطوي، ومحاولات الأخير تسخير الأول لأغراضه، وعلى الرغم من أن بدري يقدم في الثلاثية بوصفه علامة التلاقي ومن ثم القطيعة بين السراي والمحلة إلا أن ذلك لم يمنع أن ترسم هذه الشخصية بعناية، وأن تتبدى كائنا إنسانيا له عالمه الداخلي وتصرفاته وسلوكياته فبدري أبدى نوعا من التمرد على السلطتين (السياسية - الاجتماعية)، على الأولى من خلال محاولته ترك الخدمة العسكرية وقطع علاقاته مع السراي والعودة إلى المجلة، وتمرده الثاني انبثق من محاولته الزواج من الراقصة (نجمة). إلا أن تمرد بدري لم يكن تمردا واعيا بل كان أقرب إلى الأحلام الرومانسية لذلك لم يستطع مقاومة هذه السلطات المحيطة به، فانتهى هذا التمرد بمقتله.

من النماذج الأخرى ذات المرجعية الواقعية والدلالات الاجتماعية في نص الثلاثية، شخصية (سيفو المحمود) سقاء محلة الشيخ صندل في صوب الكرخ، وإذا كانت شخصية بدري أبدت نوعا من التمرد والرفض لما هو سائد، فإن (سيفو) شكل امتدادا واعيا لهذه الشخصية وأنموذجا كاملا للتمرد والتحول والتغير من شخصية نمطية هامشية، تعمل في نقل الماء من النهر إلى بيوت المحلة، إلى ما يشبه الشخصية الملحمية[5]. فهذه الشخصية حاولت أن تحارب كل ما هو غير إنساني،

(1) الرواية، 1/ 485.
(2) م. ن، 469.
(3) م. ن، 333.
(4) م. ن، 2/ 31.
(5) الملحمية في الرواية العربية، سعد عبد الحسين العتابي، 196.



وكل المظاهر السلبية التي تعمل على اجتثاث قيم أبناء المحلة الحضارية والأخلاقية، فوقف (سيفو) بصبر وثبات لكل ما هو غريب وشاذ ولا إنساني، لذلك تبدت هذه الشخصية بوصفها (تجليات ملحمية)[1] مؤسسة على مرجعيات واقعية وحاولت أن تقدم حياتها ثمنا لمواقفها وما تؤمن به.

وبذلك كان منيف يبحث في القوى الداخلية لإبطاله، ليثبتوا جدارتهم موقظا البطل النائم في الإنسان العادي، وبهذا لم يكن (سيفو) مجرد شخصية عادية في بغداد، بل أضحى معلما من معالمها: "سيفو المحمود، أحد أركان صوب الكرخ، وأبرز معالمه يعرفه الجميع ويعرف الجميع، حتى في الصوب الآخر إذا وجد من لم يره فلا أقل من معرفة اسمه وبعض الحوادث التي تروى عنه أنه أشبه بطير من طيور الماء (...) يمكن لحي الشيخ صندل أن يستغني عن أشياء كثيرة، ويمكن أن يتغير قليلا أو كثيرا، لكنه لا يستطيع أن يستغني عن سيفو، ولا يستطيع أن يحتمل تغير أو غياب سيفو عن الحي يوما واحدا.

وإذا تصور الكثيرون إمكانية تغير الولاة وعزل القادة، أو حتى احتمال موتهم، فلا أحد مستعد لأن يفكر أو يقبل بغياب سيفو أو تعرضه للمرض أو الانقطاع. أصبح أكثر معالم الحي ثباتا وحركة وضرورة. إنه قديم إلى درجة أن رجال القوافل الذين مروا قبل سنين في بغداد وغابت عنهم ملامح المدينة وعادوا إليها بعد تلك السنين، وحتى لو عاد بعض معارف لهم، فإن السؤال الأول الذي يطرحونه على أنفسهم وعلى الآخرين؛ وين نلقي الجواد، ساقي العطاش سيفو؟ ودون انتظار طويل يتوجهون إلى الشيخ صندل، إذ لا بد أن يلقوه هناك (...) يعرفه أهل الحي جميعا، الصغار والكبار، ويعرفه سكان المحلات المجاورة، وحتى البعيدة،

(1) أرض السواد (إحالات الذاكرة والواقع)، محمد باقي محمد، الموقف الأدبي (دمشق)، ع (353)، 2001، 22.



ويحسدون محلة الشيخ صندل لأن سيفو يخص هذه المحلة بالذات، ولأنهم لم يجدوا سقاء بنشاطه وحميته"[1].

أن صفات وعمل سيفو أضفت عليه ملامح ملحمية/ اجتماعية (القوة - الصبر - التضحية) وبذلك عبرت هذه الشخصية عن التراكم الحضاري والتاريخي في خلق وتكوين الشخصية العراقية، وعبرت كذلك عن عالم القيم لهذه الشخصية أو المحاولات في اختراق هذا العالم من الآخر (الأجنبي)، وحتى دلالات نقل الماء إلى بيوت المحلة تساعد في إبراز الوجه الحقيقي لهذه الشخصية، إذ يتبدى (سيفو) مانحا الحياة لأهل المحلة/ بغداد ومدافعا عنهم.

من خلال هذه العوامل المتأصلة والمتجذرة في شخصية (سيفو) نتج التفارق عن شخصية (بدري)، على الرغم من اشتراكهما في بعض الصفات (أبناء محلة واحدة - التمرد)، فمحاولات الثاني كانت فردية يائسة أقرب إلى الرومانسية، أما الأول فبحضوره في الثلاثية شكل تمردا واعيا أرتبط بالفعل الجماعي لأبناء المحلة.

من النماذج الاجتماعية الأخرى في الثلاثية، شخصية (الموظف) ويعرض الخطاب شخصيتين للدلالة على هذا النمط، هما (نادر الشيخة) المشرف على الشؤون المالية في السراي و(ناطق أفندي) مسئول التشريفات في السراي، ويعمد الخطاب إلى تقديم هاتين الشخصيتين بأسلوب واقعي يمتزج مع السخرية، وبهذا تتضح صورة اجتماعية دقيقة للموظف في بدايات القرن التاسع عشر.

"(نادر الشيخة) شخص بخيل، يعشق المال إلى حد العبادة، ليست له أية جذور عائلية ينتمي إليها كان المال بالنسبة لنادر الشيخة متعة لا توازيها متعة في هذا الكون، المال عنده ليس وسيلة للتداول أو شيئا قابلا للانتقال، أنه قيمة بذاته لذلك لا يكفي أن يكون حريصا دقيقا، بل يجب أن يكون متشددا إلى أقصى حد (...) كان

(1) الرواية، 1/ 41-415.



يروق لنادر أفندي أن يغلق باب غرفته بالمفتاح حين يعرف أو يتوقع مجيء أحد لمطالبته بمال، كان يفعل ذلك مرات عديدة في الأسبوع (...) ذروة الانفعال حين يقذف ليرة ذهبية بيده اليمنى لتتلقاها اليسرى، فوق ليرات سبقتها واستقرت في تلك اليد، كان يقوم بهذه اللعبة بإتقان بالغ. وبلذة تجتاح جسده كله، وفي هذه الرحلة القصيرة السريعة، والرنين يتتابع ويتغير تبعا لكثافة السقوط، يكون نادر أفندي في منتهى التألق وأقصى حالات الفرح، مثل هذه الرياضة يمارسها نادر أفندي لماما في النهار، ودائما في الليل، لا تستهدف إعادة حساب ما في الخزينة أو التأكد من ذلك مثل هذا الحساب يجري في الذاكرة، وهو واثق منه وإنما لكي يشعر نفسه بالفرح والقوة معا، ولأن الأموال تجعله يتأكد أن ليس في السراي سوى أثنين: هو والوالي"[1].

إن هذا الربط بين الأشياء/ النقود وشخصية (نادر)، يكشف عن ماهية هذه الشخصية ويغدو فعلها وحضورها وغيابها مرتهن بهذه الأشياء.

الشخصية الثانية (ناطق أفندي) مسئول التشريفات، ويقدم بذات الطريقة التي قدمت بها شخصية (نادر) ومع ذلك فإن هاتين الشخصيتين لا تبدوان مجرد أنموذج ثابت المعنى، بل نمط إنساني دال على طبقة اجتماعية معينة، وهذا ما نجده مع شخصية (ناطق) "هذه الفلسفة تجعل ناطق أفندي إنسانا متطلبا شديد الحرص، لا يقبل التساهل حتى في أصغر الأمور، وهذا ما يجعله بنظر نفسه على الأقل شخصا بالغ الأهمية، لأن الخبرة التي أكتسبها عبر السنين، أكدت له أن كل شيء في هذه الحياة وكل إنسان، كيف يبدو وكيف نراه، لأن العين نافذة القلب، والقلب وما أحب والقلب وما كره (...) ويسرف ناطق أفندي نظرا لانشغاله بهذا الموضوع في التأمل والتفكير، بحيث أوصله تأمله وقاده تفكيره للحلم بإعداد كتاب، وقد استرسل في هذا الحلم إلى درجة أن وضع عنوانا للكتاب (أقوم المسالك في الزي والتصرف

(1) الرواية، 1/ 341-342.

والي ما ذلك) وفكر أن يفرد فصولا طويلة حول ملابس القواد والانفار، الحكام والعامة، لكن ما يحزن ناطق أفندي كثرة المشاغل اليومية وأيضا افتقار الناس إلى الذوق وحسن التصرف، ثم ذلك الميل إلى أن يميز الإنسان نفسه عن كل الذين حوله حتى ولو بدا غريبا، ونظرا للدقة المفرطة التي تحكم علاقاته بالآخرين، بمن فيهم الوالي، فلم يجرؤ أن يعلن عن أفكاره ومشاريعه رغم اليقين المسيطر عليه، إن مشروع الكتاب لو عرض على الوالي لا بد أن يلاقي قبولا حسنا، وربما حماسا من أجل أن يبادر إلى تنفيذه"[1].

تتزاحم في الثلاثية شخصيات كثيرة أغلبها ذات مرجعيات اجتماعية، تدل على التعدد والتنوع في مجتمع أرض السواد، فضلا عن النماذج السابقة هناك أنموذج المرأة (الأم - الأخت - الحبيبة - المومس - الراقصة) وهناك نماذج مغرقة في الشعبية (الشقاوات - العمال) ونماذج تميزت بانتمائها الديني المغاير (الطائفة اليهودية) (ساسون - حسقيل - عزرا - روجينا) وتتضح التقسيمات الاجتماعية في الرواية وكأنها بنيت على أساس طبقي، فهناك مجتمع الأغنياء (الرصافة) ومجتمع الفقراء (الكرخ)، ولكل مجتمع عالمه وشخصياته الدالة عليه.

ثالثا: الشخصية الرمزية:

اغلب العلامات تنشأ عن نظام (قانون) رمزي[2]، والشخصيات الرمزية، علامات دالة ذات بعد رمزي، محمل بمدلولات مختلفة وغير ثابتة، تتأرجح بين مبدأين، الأول (العرف والاصطلاح) والثاني (الاعتباطية) وهو الأساس في إخفاء الدلالة عليها[3]. والشخصيات الرمزية هي شخصيات مرجعية، والعلاقة بين الرمز

---

(1) الرواية، 1/ 352.

(2) السيمياء، بيار غيرو، ت: أنطوان أبو زيد، 56.

(3) فرديناند دي سوسير (أصول اللسانيات الحديثة وعلم العلامات)، 72-73.



والمرجع، ثابتة ومنتظمة ومحددة فكل رمز يقابله معنى معين، وكل معنى يقابله مرجع معرف ومحدد[1].

تنتظم في الثلاثية أكثر من شخصية لها أبعاد رمزية، يحاول الخطاب من خلالها طرح فكرة أو إيصال معنى محدد، وهذه الشخصيات/ العلاقات الرمزية هي (حسون - زينب كوشان - محسنة - ناجي البكري - ذنون الحاج حسن) والملاحظ أن أغلب هذه الشخصيات تتداخل فيها المرجعيات وخصوصا المرجعية الاجتماعية والرمزية.

حسون، شخصية شعبية متفردة، تبتعد كثيرا عن الرسمي والتاريخي، ويعمل العقل الجمعي على خلقها وتصويرها، وفي الثلاثية يتبدى حسون (بهلولا/ مجنونا) ومادة للسخرية والفكاهة في قهوة الشط وفي أي مكان يحل به، وهذه الشخصية ذات أبعاد رمزية ومحملة بالمدلولات المتناقضة، وتتجلى ضميرا لـ (أرض السواد) أو (ضميرا شعبيا)[2] بكل ما تستطيع أن تختزنه من قيم وسلوكيات، وتعبر بصدق عن إنسان القاع في نص الثلاثية، وعن عالم الأحلام والأوهام "مثل كل ليلة: حسون أحد نجوم قهوة الشط، يدخل مخطوفا: عينان مليئتان بالدهشة، وهو يلتفت بسرعة في كل الاتجاهات، كأنه يبحث عن شخص أو عن شيء ضائع، شفتاه تتحركان بكلمات سريعة، لكنها غامضة متداخلة، حتى إذا تعالت الأصوات ومن اتجاهات متعددة، تناديه وتطلب إليه أن يقدم شهادته عن ذاك اليوم، يهز يديه الاثنتين بطريقة عصبية دلالة أنه لا يريد، أو لا يقوى على أن ينقل للناس ما شهده، ما رآه في السوق قرب باب السراي، في الأماكن التي وصلها ذلك اليوم، ورواد قهوة الشط الذين تعودوا منه ذلك، وكي يحملوه على الحديث لا بد أن يلجؤوا إلى تهدئته، إلى استئناسه، بان

(1) المعنى والمرجع، جو تلوب فريجه، ت: عبد القادر قنيني، 110 ضمن كتاب (المرجع والدلالة في الفكر اللساني الحديث).

(2) عبد الرحمن منيف (التاريخ ذاكرة إضافية للإنسان)، فيصل دراج، الكرمل، ع (63)، 2000، 98.



يطلبوا له استكان شاي، وأن يلتفتوا عنه ويتركوه لبعض الوقت، أن يتركوه قليلا، دون سؤال، فإذا هدأ واستقرت عيناه وشفتاه، وقبل أن يسأل يضحك بصخب، كأنه تذكر شيئا طريفا، لا يقوى على كتمانه ولا بد من إشراك الآخرين. الذين يعرفونه أكثر من غيرهم يلتفتون ولا يلتفتون يتظاهرون بالانشغال عنه وعند ذاك ينفجر: الدنيا مقلوبة بذاك الصوب"[1].

الشخصية الثانية ذات المرجعيات الرمزية (زينب كوشان) وهي تقترب في بعض توصيفاتها من شخصية (حسون) وتعيش على حلم أن تستطيع في يوم من الأيام أن تقابل الوالي لكي يعيد إليها ملكية قطعة أرض في محلة الشيخ بشار، لكن هذا الحلم تحول في (أرض السواد) إلى كابوس فـ (زينب) لم تستطع أن تقابل داود باشا ولا حتى أي موظف يعمل في السراي لتشرح له قضيتها.

أن هذه الشخصية الدالة بوضوح على اللاأمل في التلاقي بين السلطة وناس القاع، هي امتداد لشخصية (بدري) فـ (زينب كوشان) هي القطيعة التامة والنهائية بين الرسمي والمغيب، ويكاد منيف أن يقترب في رسمها من شخصيات (كافكا) التي تحيل على العبث واللاأمل واللاجدوى "زينب كوشان التي تعبت من مراجعة السراي، أصبحت أشد حزنا من قبل خاصة بعد أن كف الكثيرون عن حسون وبدؤوا يبحثون عن تسلية أخرى، وقد وجد بعضهم في زينب هذه التسلية، ما كاد يعرف بإعدام الآغا، حتى أوحى لها بعض الخبثاء أن خصمها قد انتهى ولا بد من أن تحصل على حقوقها وما دامت الأوراق معها، وعليها أن تجد الآن في الملاحقة والمطالبة... وأخذ الأطفال يرددون حين يرونها: تهني... تهني يا طيرة... مات واشتعل صيادج!

لم تكن زينب بحاجة إلى إلحاح أو تحريض، أصبحت تقضي معظم أوقاتها مقابل السراي علها تحظى بالباشا وتشرح له ظلامتها، خاصة وقد قيل لها أن الباشا

(1) الرواية، 1/ 510. وينظر: 2/ 106 و2/ 110 و2/ 257 و3/ 128.



يخرج بجولات في الصباح الباكر، وبعض الأحيان في الليل المتأخر، وعليها إن أرادت مقابلته لتعرض عليه مشكلتها، أن تتواجد في الصباح الباكر أو الليل المتأخر، إذ ربما تلتقيه في أحد هذين الوقتين، لكنها تصل دائما، كما يقال لها متأخرة، رغم أن صاحب المركب هوبي الأسود يحاول أن يبكر في رحلته الأولى ليعبر إلى الرصافة، ولأن بعض الخبثاء أوحى لها أن الباشا يتخفى عندما ينطلق في جولاته، ولابد أن تبذل جهدا للتعرف عليه، فقد كانت وهي تسير في الشوارع المحيطة بالسراي، تتفرس في الوجوه، تتطلع بإمعان إلى كل شخص تراه، إذ ربما يكون الباشا"[1].

الأنموذج الثالث لهذا النمط المرجعي من الشخصيات الرمزية (محسنة) الابنة الصغرى لـ(داود باشا) وقد ولدت وهي كسيحة لذلك لم تستطع المشي، وتبقى هذه الطفلة/ الأمل[2] حتى نهاية الرواية مصابة بالشلل بلا أي أمل في شفائها، ومحسنة في الثلاثية شخصية رمزية تدل على الدولة/ الحلم/ المشروع الذي حاول والدها أن يقيمه "داود باشا الذي انشغل بأمور عديدة لم يستطع أن يتابع معالجة الأمور الصغيرة، أو أن يسمع تفاصيل ما يحدث كل يوم، ومع ذلك لم ينسها، ولم تغب عن باله، لكن ما إن رأى نباهة الطفلة، وطلاقة لسانها، وما إن بدأت عيونها تدغدغ شرايين قلبه، حتى تعلق بها أكثر من قبل، وأصبح أقل استعدادا لفراقها، لم يكن ذلك شفقة أو حزنا، كان رهانا كبيرا وتحديا لا يفتر. سأل داود الكثيرين، سأل أهل الطب والمنجمين والعرافين، سأل الكبار وأصحاب التجربة لكن أحدا لم يستطع شيئا، رغم الأدوية التي وصفت والمساحيق التي سقتها الصغيرة أو مزجت مع طعامها وشرابها، نائلة خاتون بعد أن مرت على مقامات الأولياء واحدا بعد آخر زارت أضرحة تعرفها وأخرى ذكرت لها وكان بعضها مجهولا أو نائيا. وعدد منها

(1) الرواية، 3/ 13. وينظر: 1/ 67 و3/ 77.

(2) ينظر: الفصل الأول (العلامة الزمنية)، البنية السردية الأولى، الوحدة الثالثة (الحاكم).

أرضا خرابا أو نتوءات في جدار أو عند مجرى ماء، ولم تستطع أن تجعل الدماء تعود إلى الساقين الضامرتين الرخوتين"[1].

ناجي البكري وذنون الحاج حسن شخصيتان متفردتان في الثلاثية، فنحن معهما إزاء أنموذج للشخصية المثقفة الواعية، أو بوضوح أكبر مع بدايات تبلور الوعي الوطني والتنوير بعيدا عن الجهل والعواطف والانفعالات، مع هذا الأنموذج الذي يرى أكثر من الآخرين، ويعرف الكثير من بواطن الأمور، ويدرك تماما المشكلة الأساسية التي تعاني منها البلاد مع تعاقب سيطرة الأجنبي تحت مسميات وذرائع مختلفة، وبهذا يكون هذا الأنموذج علامة على تكون الوعي الوطني السياسي، ولو بشكل أولي ظهر الخميس غادرت سفينة الباليوز، وقف الكثيرون على ضفتي النهر يتفرجون على المغادرين لم يكن على ظهر السفينة إلا مجموعة من الحراس الهنود، أما الآخرون فقد اختفوا داخلها، المركب الأخضر رافق السفينة لكن احتفظ بمسافة بعيدة نسبيا.

ذنون بعد أن شهد نهاية الرحلة توجه إلى بستان المتولي وحده، كان يستعيد في ذاكرته أحداثا كثيرة، ولا يعرف هل ما شهده منذ البداية حتى تلك اللحظة حلما أم حقيقة، كانت الأحداث تتراكض في رأسه، وكانت الوجوه والملامح والأسماء تتداخل وتختلط، دفع باب البستان ودخل بهدوء كان راغبا في أن يرى الحاج صالح وأن يرى تماثيله وكان يود المرور على الخيول أيضا، اتجه إلى حيث التماثيل أولا، رأى أم قدوري تهيئ عقودا من الياسمين، وما أن تنتهي من فرزها، حتى تقول وهي تناول الحاج صالح عقدا:

- وهمين هذا خلص..

ويستدير الحاج نصف دورة ويلتقط العقد ويعلقه على أحد التماثيل، كانت التماثيل مطوقة معظمها، كلها، بعقود الياسمين، حسون الذي رابط في البستان بحجة

(1) الرواية، 1/ 244. وينظر: 1/ 239 و1/ 279 و3/ 235.



إطعام الخيول، لم يقو على مشاهدة السفينة تغادر وعليها زوجة القنصل (...) رأى ذنون يتقدم بخطوات صغيرة باتجاه المشتمل والدموع تتساقط من عينيه قال لي بهمس:

- عبالي الكبار ما يبكون عمي ذنون!
- ماكو أحد ما يبكي حسون بس بكا عن بكا يفرق ... وأنا اليوم فرحان"[1].

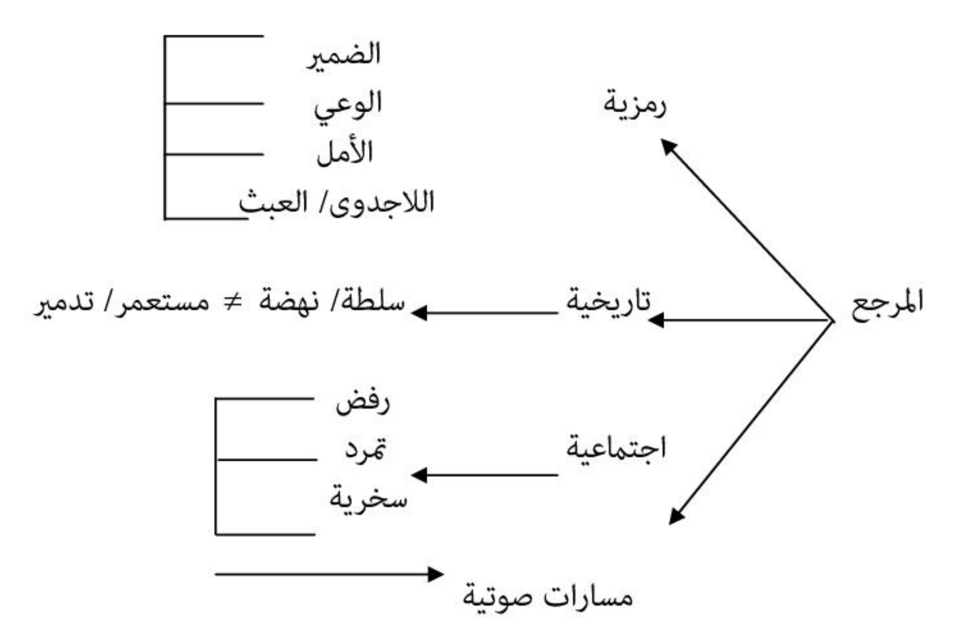
محاولة تركيب/1

الشخصية المرجعية تداخلت إلى حد بعيد مع الشخصيات الإشارية (أنموذج الشخصية المثقفة) والشخصيات التكرارية، والملاحظ أن المرجعيات الثلاث قد تكون متداخلة في نمط واحد، وعبرت الشخصيات المرجعية عن التراكم الحضاري الذي ساهم في تكوين هذه الشخصية (العراقية) وعلاقتها بعضها مع البعض، ومع المكان والمناخ ومع الآخر الأجنبي. والأنماط الثلاثة للشخصية المرجعية (التاريخية - الاجتماعية - الرمزية) شكلت أقطابا دلالية، نهضت بها مجموعة من العلامات، وهذه بدورها شكلت مسارا صوريا، أحال بدوره على علامات مهيمنة وكما يتضح في الترسيمة الآتية:

---

(1) الرواية، 3/ 307. وينظر: 2/ 152 و3/ 139 و3/ 220.




الضمير
الوعي
الأمل
اللاجدوى/ العبث
رمزية
المرجع
تاريخية
سلطة/ نهضة ≠ مستعمر/ تدمير
اجتماعية
رفض
تمرد
سخرية
مسارات صوتية





المبحث الثاني
الشخصية - العلاقة

الشخصية في العالم الروائي ذات فاعلة، مؤثرة ومتأثرة، تدخل في شبكة علاقات متعددة مع الشخصيات الأخرى، وتتحدد هذه العلاقات أنماط هذه الشخصيات في أحيان كثيرة، ويعد عمل بروب (مورفولوجيا الحكاية الخرافية) حجر الزاوية في الدراسات التي انطلقت فيما بعد، فالبنية الشكلية الواحدة هي من يولد الأعداد غير المحددة من الحكايات ذات التركيب والأشكال المختلفة[1]؛ والركيزة الأساسية في منهج بروب هي الأنموذج الوظائفي وتعريفه للوظيفة بأنها "عمل الفاعل معرفا من حيث معناه في سير الحكاية"[2]. إن بروب في عمله يبتعد عن سلوك الشخصيات والوصف التقليدي لها يتقرب من تحديد وظائفها داخل العمل الحكائي.

وبما أن الحدث أصبح وظيفة –على وفق منهج بروب- ما دام مرتهنا بسلسلة الأحداث السابقة واللاحقة[3]. لذلك حاول (ايتين سوريو) الإفادة من كون الحدث، هو تضارب القوى المتعارضة أو المتلاقية داخل العمل، فعند ذلك تؤلف كل لحظة في الحدث موقفا للنزاع بين الشخصيات، واختزل (سوريو) عدد الوظائف داخل النص المسرحي إلى ست قابلة للتركيب في موقف مسرحي ما، وهي[4]:

1. قائد الحركة (القوة الجذرية).
2. المعارض.
3. الموضوع المرغوب فيه أو الذي يرهب جانبه.
4. المرسل إليه.

---

(1) مدخل إلى نظرية القصة، 20.
(2) م. ن.
(3) م. ن.
(4) عالم الرواية، 144-146.



5. المساعد.
6. المحكم.

بعد ذلك عمد (كريماس) إلى الجمع بين آراء (بروب - شتراوس - سوريو) وان يوسع من الإطار التطبيقي للمفاهيم النظرية، من خلال الأنموذج العاملي، الذي يصلح لكل أنماط الخطاب السردي، وهذا الأنموذج يتمحور على الموضوع أو الشيء المرغوب فيه، والمقصود من طرف فاعل والمقام موضعا للاتصال، بين مرسل ومرسل إليه، وتصبح الشخصية في ظل هذا المفهوم فاعلا مؤثرا، أي على وفق ما تفعله وليس ما هي عليه، وبذلك تفقد هويتها وبطاقتها الدلالية (الاسم - اللقب - السن الهيئة)[1].

بعد ذلك عمد (كريماس) إلى وضع ترسيمة متكونة من ستة أدوار مبنية على ثلاث علاقات (الرغبة - الاتصال - المشاركة)، وبذلك يمكن النظر إلى الأنموذج العاملي من زاويتين:

الأولى - (الناحية الاستبدالية) إذ يمثل الأنموذج العاملي أمامنا بوصفه نسقا، أي سلسلة من العلاقات المنظمة داخل أنموذج مثالي، وكل علاقة قابلة لتوليد توتر خاص داخل النص، عند ذلك نكون إزاء تنظيم عام متمفصل في ثلاثة أزواج من العوامل، وكل زوج مرتبط بمحور دلالي معين.

الثانية - (الناحية التوزيعية)، فالأنموذج العاملي يمثل أمامنا على شكل إجراء، أو تحويل العلاقات المشكلة للمحور الاستبدالي إلى عمليات[2].

تأسيسا على المنجزات السابقة، حاول (تودوروف) الإفادة منها، ويجعلها ممكنة التطبيق على النص الروائي، عندما حدد الشخصية الروائية، تبعا للعلاقات

---

(1) الشخصية في القصة، جميلة قيسمون، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة منتوري قسنطينية ع (13)، 2000، 203-204.

(2) سيميولوجية الشخصيات السردية، سعيد بنكراد، عن الانترنت.



المختلفة بينها، واختزل تودوروف الأنموذج العاملي ثلاثي الأزواج، ورؤيته للشخصية الروائية تتوقف على معطيات أهمها[1]:

إن الشخصية الروائية لا تزال تلعب الدور المحوري داخل العمل الحكائي، وانطلاقا منها تنتظم عناصر السرد الأخرى، أما هذه العلاقات فهي كثيرة ومتشعبة، ولكن يمكن اختزالها، إلى ثلاث علاقات كبرى: الرغبة التواصل- المشاركة (وهي ذاتها لدى غريماس).

أن هذه العلاقات الكبرى (الأساسية) ستصبح مسندات أساسية، يمكن الانطلاق منها، بهدف اشتقاق أنواع أخرى من العلاقات، لتصبح مسندات فرعية، والمسندات الأساسية يسميها تودوروف (العلاقات القاعدية) ويمكن أن تتوسع طبقا لقاعدتي الاشتقاق: التعارض (التقابل) والمفعولية. القاعدة الأولى (التعارض) ترى أن كل واحد من هذه المحمولات الثلاثة يملك محمولا معارضا له، والقاعدة الثانية (المفعولية) اقل شيوعا، وهي تساوي الانتقال من البناء للمعلوم إلى البناء للمجهول، وبذلك تكون هذه القاعدة، قاعدة المجهول، أي أن لكل فعل فاعلا ومفعولا.

ويحدد تودوروف أن مظهر العلاقة لا يتصادف بالضرورة مع جوهرها، على الرغم من أن الأمر يدور حول الشخصية ذاتها واللحظة ذاتها، وبذلك نكون أمام مستويين اثنين من العلاقات: مستوى الوجود ومستوى الظهور، وكلاهما يتعلق بإدراك الشخصية لا بإدراك القارئ.

---

(1) الأدب والدلالة، 56-59.

وينظر: -التحليل البنيوي للسرد، رولان بارت، ت: حسن بحراوي-بشير القمري- عبد الحميد عقار، آفاق، (المغرب)، ع (8-9)، 1988، 19.

- في السرد، 143-146.



* التعالق والدلالة/ محاولة تطبيق:

يتمظهر هذا المحور من خلال علاقة تربط شخصية (الفاعل) بشخصية أخرى، أو عدة شخصيات (المفعول به)، وبذلك تجمع هذه العلاقة بين من يرغب "ذات" وما هو مرغوب فيه "موضوع" وهذه الذات أما أن تكون في حالة اتصال أو في حالة انفصال عن الموضوع[1].

الرغبة في أوضح تجلياتها تظهر في علاقات الحب (الامتلاك) بين شخصيات الرواية، وهذه العلاقة الايجابية تدخل في علاقة تعارضية طبقا لقاعدة الاشتقاق مع علاقات الكراهية (الحب ≠ الكراهية)، العلاقة الأولى هي ما اصطلح عليه تودوروف بـ (العلاقات القاعدية/ الأساسية) والتي تشكل الأساس الذي ستتولد عنه علاقات فرعية، يمكن عن طريقها الوصول إلى تدرجات المعنى بإدخال مفهوم التحويل الفردي للعلاقة[2]. والتحويل الفردي يعني تصرف الشخصية الذي يؤدي إلى ثبات أو تغير العلاقة من حب إلى كراهية، على سبيل المثال لا الحصر.

في ثلاثية ارض السواد يمكن للعلاقة الأولى، الرغبة، (حب ≠ كراهية) أن تشكل علاقة قاعدية أساسية تتناسل عنها علاقات أخرى ترتبط بمفهوم الرغبة، فالمتخيل يضبط علاقات الشخصيات الشعبية فيما بينها، وتتسم هذه العلاقات بالبساطة، حتى تتعالق مع التاريخي، فتميل إلى التعقيد.

بدري شخصية (شعبية - متخيلة) فاعلة ومؤثرة في الأحداث، يحب فتاة تعمل راقصة (نجمة) تابعة بشكل أو بآخر للسلطة الرسمية، لكن الفاعل في هذه العلاقة لم يكن وحيدا، بل هناك أكثر من شخصية رغبت في امتلاك هذه الفتاة، وبهذا نكون إزاء (موضوع واحد/ ثابت) و(ذات فاعلة متعددة ومتغيرة) على المستوى الفردي (بدري) يحب (نجمة) بقية الفواعل يتحولون إلى خصوم (ثامر المجول – طلعت باقة) أما

---

(1) بنية النص السردي، 33-34.

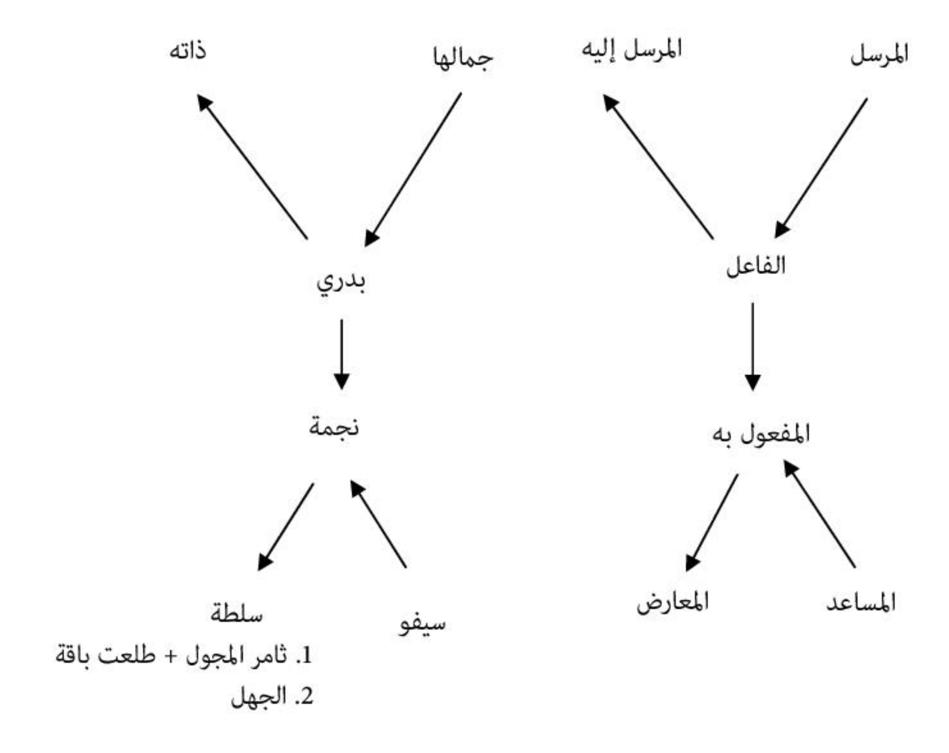
(2) الأدب والدلالة، 60.



الفاعل المساعد فيتبدى في شخصية (سيفو)، عندما يساعد بدري للوصول إلى القلعة من خلال الرحلة النهرية، فضلا عن إخفائه لسر بدري إلى ما بعد مقتله.

المشكلة الأساسية في هذه العلاقة أن (المفعول به) لم يكن على علم بمشاعر (الفاعل) وبذلك لم يتسن له، أن يتحول إلى موقع الفاعل عبر العلاقة التبادلية، أو إلى الموقف المناقض لموقف الفاعل (الكراهية)، أما شخصية (سيفو) فتضطلع بدور مركب (تواصل + مشاركة) (حفظ سر + مساعدة عملية).

العلاقة الأولى تتضح أكثر في الترسيمة الآتية المستعارة من غريماس[1]:



(1) في الخطاب السردي (نظرية غريماس)، 38-39.



إن المعارض (الخصم) في العلاقة الأولى لم يسمح بأن تكون هناك علاقة معلومة عن طريق (الجهل)، إذ استثمر السلطوي/ الرسمي هذه الميزة في (المفعول به) ليعزله تماما عن بدري، فكانت قطعية تامة ومقصودة لجأ لها السلطوي، وبهذا لم تتحقق علاقة تكاملية تبادلية بين الطرفين الرئيسين. إذ عمد إلى نقل (الفاعل) عن مكان الحدث (بغداد) إلى (كركوك)[1]. وعندما انتقلت نجمة إلى كركوك، أصر (المعارض) على تغييبها تماما، بل وقتلها أخذ حامد يروي كيف وجدت نجمة مقتولة، ولم يعرف، حتى الآن من قتلها، إذ بعد أن سافر طلعت باقة بمهمة، وما أن مر على سفره يوم وليلة، حتى اكتشفت نجمة غارقة بدمائها وقد أرسل وراء طلعت، وأعيد قبل أن يصل إلى المكان الذي كان يقصده، وبعد تحقيقات وسؤال الكثيرين لم يعرف القاتل، كما أن طلعت لم يوجه الاتهام لأحد، ورغم أن القضية انتهت إلا أن الأسئلة لم تنته. وحين بدا الاستغراب على وجه بدري، أضاف حامد مازحا، وبسخرية:

- طبيعي آني مالي علاقة، والمسألة بين الكبار...

لم يسم أحدا، لكن إشارة اليد إلى الكتفين أوضحت انه يقصد عسكريين، وأضاف وكأنه يتذكر:

- صارت بينا، بعدما سافرت، لكن الله ستر.. (...) وفي ليلة أخرى، وحين تطرق الحديث إلى نجمة من جديد، أكد حامد انه لا يستبعد حتى طلعت نفسه، لأن الرسول الذي بعث وراءه، وكان يقدر أن يجده في جمجمال، وجده في كورة الهجيرة، وحين ابلغ بالأمر لم يبد عليه الاستغراب، وكأنه لم يفاجأ. أما مظاهر التأثر التي بدت عليه لاحقا، فكانت عابرة ومصطنعة"[2].

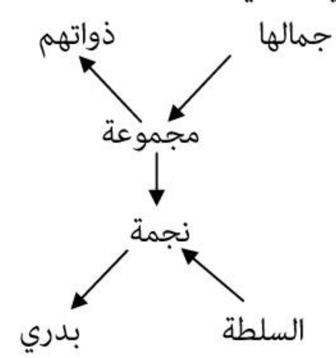
(1) الرواية، 1/ 497.

(2) م. ن، 2/ 210-211.



العلاقة الأولى التي كان موضوعها (نجمة) والذات الفاعلة (بدري) والتي اندرجت تحت محور (الرغبة) وتحديدا عاطفة (الحب ≠ الكراهية)، شكلت العلاقة الأساسية التي تفرعت عنها فيما بعد أهم أحداث الرواية ومن ضمنها مقتل الشخصيتين السابقتين، وكانت هذه العلاقة فردية، مرتهنة بتدخل (المعارض) وفشل (المساعد).

العلاقة الثانية كانت جماعية، والموضوع (نجمة) كذلك، والفاعل مجموعة من الأشخاص، والمساعد السلطة ذاتها، أما المعارض الذي لم يكن له دور مهم فهو (بدري)، ويتضح ذلك على الترسيمة الآتية:

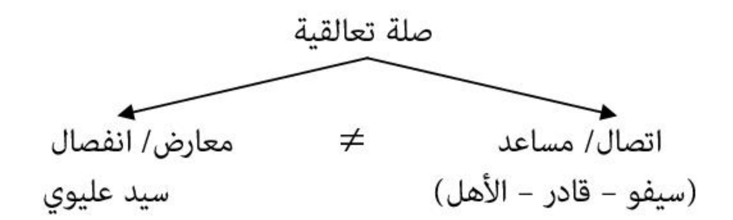


يبدو أن تبادلا مؤثرا ومهما، تجلى في العلاقة الثانية، عمل على تغيير ادوار الفواعل، وهذا التبادل كان بسبب التدخل السلطوي في فرض نمط العلاقة بين الأفراد العاديين مما تسبب في رسم نهاياتهم المأساوية.

العلاقة الثالثة مشتقة من العلاقة الأولى وتابعة لها بشكل أو بآخر، ومندرجة كذلك تحت محور الرغبة وهي تخص الشخصية المتخيلة المحورية (بدري) وعلاقة الحب المتبادلة بينه وبين (زكية)، محور التواصل يتبلور من خلال محاولات الأهل إخفاء السر أما (المشاركة) بطرفيها (مساعد ≠ خصم) فتحقق عبر ثنائية الاتصال



والانفصال بين المساعد (الأهل – سيفو – قادر) والمعارض (سيد عليوي) ويتضح ذلك في الشكل الآتي:



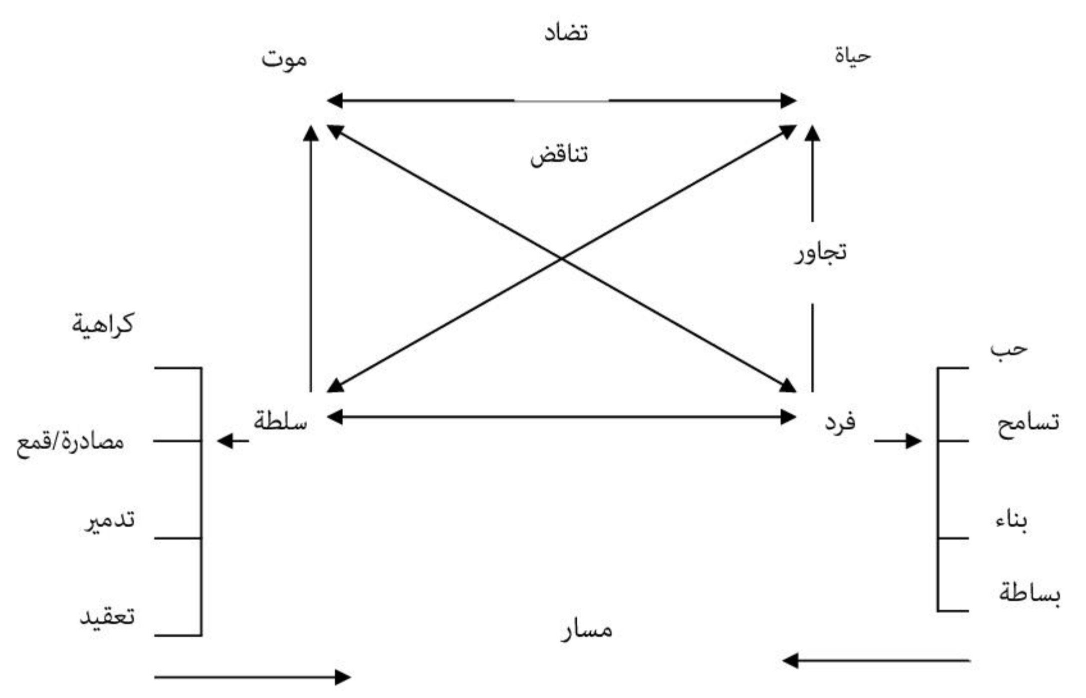
العلاقة الأولى ونتيجة لهيمنة السلطوي أفرزت مقتل (نجمة)، والعلاقة الثانية عاد السلطوي فيها للتدخل فانتهت بمقتل (بدري) وجنون (زكية)[1].

إن العلاقة بين (الذات - الموضوع) والمعارض (السلطة) تحكمت فيها آلية القمع والمصادرة الموجهة نحو الشعبي، وبذلك تحيل العلاقات الثلاث في مكونها السطحي[2] على محور الرغبة (حب ≠ كراهية) (تودد ≠ نفور)، أما في مكونها العميق[3]، فهي تبني تدرجا في المعنى، يحيل على علامات مهيمنة في خطاب منيف الروائي تكاد تشكل ما يشبه الثبات العلامي على الرغم من تحولاتها في بعض الأحيان ومنها (القمع – المصادرة – القتل – التهميش... الخ) وهي كلها تعد مظهرا من مظاهر السلطة التي تقاطعت تماما مع الشعبي وعمدت إلى تدميره.

العلاقات الثلاث ارتبطت بالشخصيات الشعبية وتعالقاتها فيما بينها وتعالقها كذلك مع السلطوي الذي رسم لها نهاياتها، وتتضح هذه العلاقات في المربع السيميائي الآتي:

---

(1) الرواية، 2/ 289.
(2) في الخطاب السردي، 38.
(3) م. ن، 90.



تتجلى العلاقات والعلامات السابقة في الـنمط العلائقـي الأول الـذي اخـتص بالشـعبي والعلاقات التي أقامها مع الآخر الداخلي والآخر السلطوي.

أما النمط الثاني من العلاقات، فهو يختص بالسلطة وتوابعها، والعلاقـات التـي حاولـت أن تقيمها مـع الآخـر الأجنبـي أو مـع الآخـر الـداخلي (الشـعبي)، وتنقلـب الأدوار في هـذه العلاقـة القاعديـة عـلى شـكل مفـارقي، إذ يعمـل السـلطوي إلى البنـاء، والنهـوض، والمحبـة والتسامح في اغلب الأحيان وهو يواجه الآخر (الغربي) الذي ينشـد تذويبـه وتـدميره وإلغـاء خصوصيته. كما بينا سابقا فـإن الثلاثيـة، تحمـل إشـكالية طرحهـا منيـف في مجمـل خطابـه الروائي، وهي علاقة السلطة مع الآخر، فهو يجعـل منهـا أنموذجـا للتسـلط والقمـع وإهـدار كرامة وحياة الإنسان عندما تدخل في علاقة تضادية مع الفرد - الجماعـة (الآخـر الـداخلي)، أما عندما تدخل في علاقة مع (الآخر الأجنبي) تصبح معـبرة عـن الحكـم الـوطني (في ثلاثيـة ارض السواد) الباحث عن الحرية والنهضة والتقدم.

الرغبة هي المحور العلائقي الذي يحرك الفواعل ويبني الدلالة، وتتبدى في ابسط صورها (حب ≠ كراهية) لتعبر عن أوجه أخرى تضبط علاقة الوطني بالأجنبي وكالآتي:

(حب≠ كراهية) ⟵ محور الرغبة ⟷ علاقات قاعدية (أساسية)

تحرر≠ تسلط = علاقات فرعية

تقدم≠ تأخر

بناء≠ تدمير

وطني ≠ أجنبي

عدل≠ ظلم

حضارة≠ توحش

تواضع≠ غرور

انفتاح≠ انغلاق... الخ.

الفاعل والمعارض يتبادلان الأدوار في هذه العلاقة المعقدة، والموضوع المرغوب فيه (العراق/ ارض السواد) – الموقع - الخيرات – الآثار - "الماضي والحاضر والمستقبل".

بداية العلاقة تنفتح على داود باشا (الفاعل/ المعارض) وهو يرغب في بناء دولة قوية غير تابعة لنفوذ الدول الأجنبية، ولا حتى لنفوذ السلطة العثمانية في اسطنبول، الطرف المساعد في هذه العلاقة (الشعب بكل فئاته الوطنية)، ففي خاتمة الجزء الثالث، تناسى الشعبي أحزانه وهب لمساعدة (السلطة) عندما دخلت في صراع مع الباليوز "انه يوم مشهود من أيام الكرخ ومع إنه عرف منذ وقت مبكر، إن بستان زيدان الملاصق لجامع الشواكة هو المكان الذي يقابل الباليوز على الضفة الأخرى من دجلة، وشوهد بعض العمال في اليوم السابق يهدمون السور الطيني القريب من البوابة الضيقة للبستان، ويمهدون الأرض إلى جانب النهر، وبالتالي سيكون المدفع في ذاك المكان، ومعه مجموعة من الجنود لمراقبة الباليوز، فإن



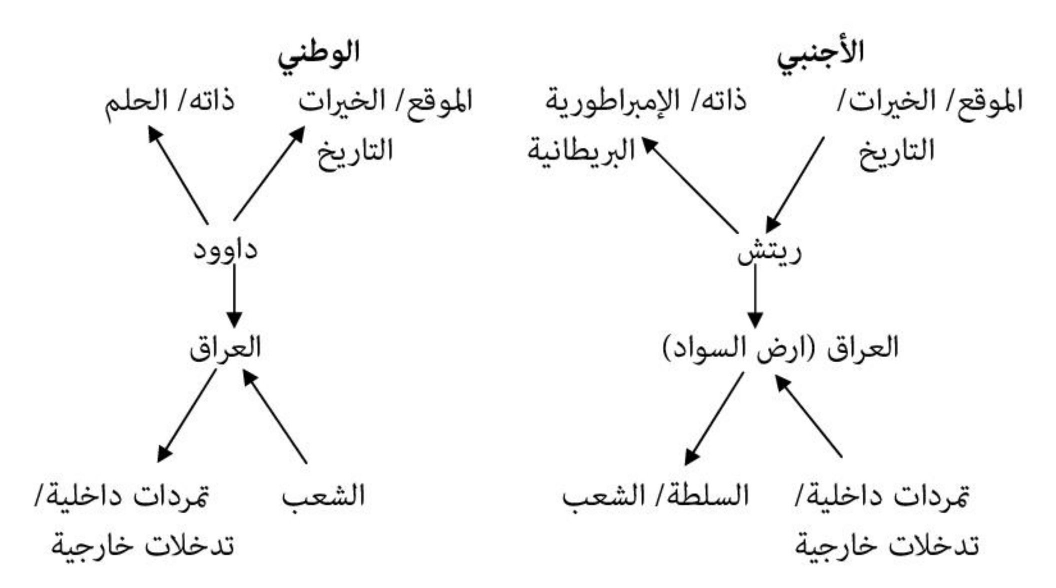
الكثيرين حاولوا أن يكون المدفع قريبا منهم، قالوا ذلك بصوت عال وهم يرافقون الموكب وكانوا يهزجون ويغنون قال سيفو، وكان على رأس المستقبلين في شريعة السويدي:

- هذا الطوب طوبنا، علمونا عليه وبعدها ما عليكم، ما راح نخلي من هناك يطلع مخبر!"[1].

الخصم المعارض (ريتش) القنصل الانكليزي وبعض العراقيين الذين تعاونوا معه، والهدف تدمير مشروع النهضة، تقييد البلاد بمعاهدات عسكرية واقتصادية مع الإمبراطورية البريطانية، وهذه العلاقة تنقلب عندما يتحول ريتش إلى عاشق لهذه البلاد، محاولا السيطرة عليها، ونهب خيراتها وتاريخها (الآثار) وبذلك يتحول (ريتش) إلى موقع (الفاعل)، ويبقى الموضوع (العراق) ثابتا لا يتغير، أما المساعد فهو (سيد عليوي حكومة كرمنشاه - بعض القبائل في الجنوب والشمال) والمعارض يتجلى في تماهي السلطوي والشعبي وهما يواجهان خطرا واحدا، ويمكن توضيح ذلك كما يأتي:

(1) الرواية، 3/ 276.

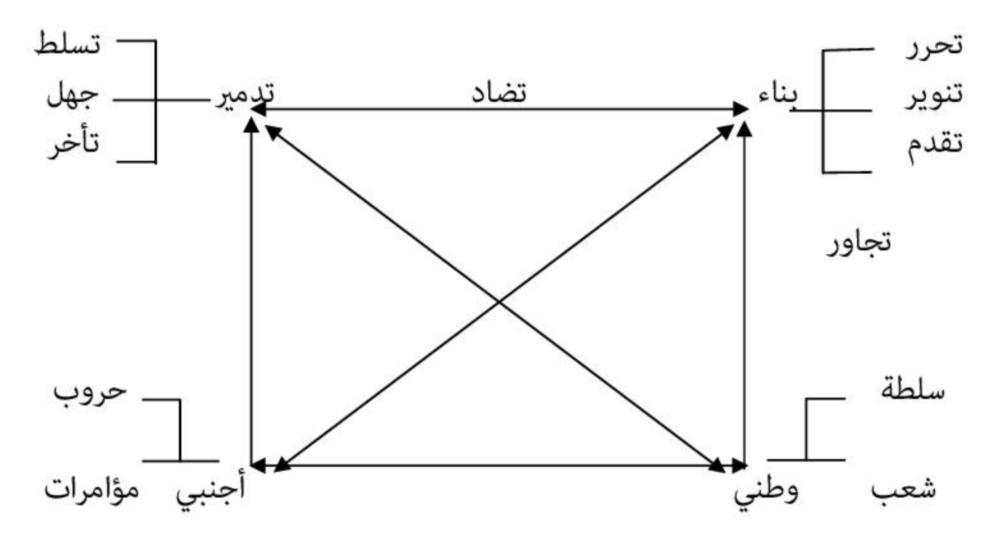




إن بحث السلطوي/ الوطني عن أسباب الانتكاسة في البناء قادته إلى الصراع مع الأجنبي، وهذا الصراع كان مكشوفا في بعض الأحيان، كما تبدى في خاتمة الثلاثية، وكان خفيا في اغلب الأحيان، إذ كان مغلفا بـ (الرياء والنفاق)، فـ (داود) يظهر علامات التودد والمحبة لـ (ريتش) والقنصلية الانكليزية في بغداد، وهو في حقيقة الأمر يضمر الكراهية والازدراء لهم، أما ريتش فهو الآخر يتقنع بـ (المحبة) وإبداء المساعدة في البناء والأعمار والتقدم، وهو يضمر الشر والتدمير.

إذا العلاقات بين الوطني والأجنبي كانت معقدة، ففي الظاهر (محبة/ احترام/ مساعدة) ولكن في حقيقة أمرها كانت صراعا داميا للسيطرة، والتغلب على الآخر، عن طريق تدميره وتهميش دوره، وبهذا تفرز هذه العلاقة القاعدية بين هذين الطرفين الرئيسين علاقات ثانوية تشكل علامات تعمل على بلورة العلامة المهيمنة في هذه العلاقة ويتضح ذلك في المربع السيميائي الآتي:





- محاولة تركيب / 2:

افرز التداخل العلائقي بين شخصيات الثلاثية، دلالات واضحة وعلامات مهيمنة، وهذا التداخل كان على مستويين (فردي - جماعي). العلاقات القاعدية الأولى كانت فردية (شعبية) ثم انفتحت على الجمعي/ السلطوي، وفي المستوى الثاني (العلاقات القاعدية الثانية) كانت العلاقات جمعية/ سلطوية عندما دخلت في صراع مع الآخر الأجنبي الذي حاول تدميرها، لذلك عمدت إلى الاحتماء بالشعبي الذي مثل لها عمقا احتمت به من مؤامرات وتدخلات الآخر الأجنبي. إن العلاقات بين شخصيات الثلاثية كانت متعددة ومتنوعة ومعقدة، ولا يمكن للأنموذج الثلاثي (رغبة – تواصل – مشاركة) أن يحيط بجميع دلالات هذه العلاقات، ولكنه عمد إلى استكشاف العلاقات/ العلامات الرئيسة والفاعلة التي عملت على تحريك الفواعل (حركية الأنموذج) وبيان فاعليتها.





المبحث الثالث

متعلقات الشخصية

أولا. الاسم (العلامة والتسمية):

بالاسم تتميز الشخصية في المتخيل كما في الواقع، والتسمية تعيين ينوب عن المسمى "بعلامة صوتية أو خطية أو رقم"[1]، والاسم علامة لغوية مؤلفة من دال ومدلول، محكومة في بداية تأسيسها بـ (الاعتباطية)[2]، لتتطور فيما بعد إلى التعليل والتفسير.

والمقصدية واضحة في اختيار الكاتب لأسماء شخصياته، وقد تصل هذه المقصدية، على وفق رأي (هامون) إلى حد "الهم الهوسي الذي يحمله جل الروائيين في عملية اختيار أسماء وألقاب لشخصياتهم"[3].

ولاسم العلم أهمية ودور فاعل في المتخيل الروائي والقصصي ـ بشكل عام، فضلا عن الوشائج التي يمدها بين الشخصية ومرجعياتها لتجذير الواقع في العمل الأدبي، وكذلك الدور التمييزي الذي يمكن من خلال الاسم التفريق بين شخصية وأخرى عن طريق السمات المميزة له عن غيره من الأسماء "والأسماء طريقة لترتيب العالم وتقسيمه، لتوزيعه وامتلاكه للدخول في العالم أو الخروج منه... للوجود في قلبه أو على هامشه"[4].

والاسم في ثلاثية (ارض السواد) يلعب دورا بارزا في الكشف عن الشخصيات، والتمييز بينها، وهو لم يكن مجرد دال لغوي فارغ إلا من الألفاظ

---

(1) الميتالغوي والتأويلية الانطولوجية، مصطفى الكيلاني، الفكر العربي المعاصر، بيروت، ع (68-69) 1989، 100.

(2) ينظر: علم الدلالة، بيرو غيرو، ت: أنطوان أبي زيد، 26.

(3) سيميولوجية الشخصيات الروائية، فيليب هامون، ت: سعيد بنكراد، عن الانترنت.

(4) بلاغة اسم العلم في نساء آل الرندي، محمد العماري، علامات، المغرب، ع (15)، 2001 عن الانترنت موقع سعيد بنكراد ..saidbengrad.free.fr



والتراكيب، بل حمل معاني ارتبطت بالمرحلة التاريخية التي تناولتها الثلاثية، وشروط اجتماعية وثقافية، عملت على تحديد هوية الشخصية وساعدت في الكشف عن دلالاتها.

مما يلاحظ في نظام التسمية الذي اتبعته الثلاثية، إن الاسم نادرا ما يأتي مفردا، بل الغالب أن يأتي ثنائيا أو ثلاثيا، وقد يكون الاسم ثنائيا فيتكون من: اسم + اسم أو اسم + لقب. أو يكون ثلاثيا: اسم + اسم + اسم أو اسم + اسم + لقب أو اسم + لقب + اسم، وربما يعود السبب حول عدم الاكتفاء بالاسم المفرد مرده إلى طبيعة التسمية في المجتمع العراقي التي تميل إلى ذكر الاسم وتوابعه.

ولو حاولنا الإفادة من مقولات (هامون) حول اسم العلم في النص الروائي، يمكن لدراسة الاسم أن تتخذ عدة مسارات وكما يأتي:

أولا - المسار الذي يتعامل مع الاسم عبر مرجعياته الحقيقية الفعلية، فالعلامة تعرف "من خلال علاقاتها بمراجعها"[(1)]، وهذه المرجعيات تعمل في اغلب الأحيان على تفسير طبيعة الاسم.

قد يرتبط هذا الاسم بمرجعية (مكانية)، فيعمل على تجذيرها بالإحالة/ الدلالة الواضحة على المكان، وبهذا يتم الارتباط بين دالين (شخصية (اسم) + مكان (اسم)) ليلتحما معا في اسم + لقب الشخصية، ومن أمثلة هذا النمط في نص الثلاثية (عباس اسطنبول) "عباس اسطنبول اكتسب كنيته من إقامته الطويلة في اسطنبول، إذ عاش هناك سنين عديدة، بعد أن غادر بغداد، كانت كنيته أو بالأحرى اللقب الذي يطلق عليه: عباس الحجية، لفقره ويتمه، وأيضا لتمييزه عن عباس آخر كان يحمل نفس اسم أبيه، وقد ظل يكنى هكذا إلى أن جاء في إحدى زياراته إلى بغداد، واخذ يتحدث باسمها - عن تلك المدينة العجيبة، اسطنبول، ولم يكف عن ترديد اسمها

---

(1) السيمياء والتأويل، 241.

بمناسبة أو دون مناسبة، فلحق اسمها باسمه، وأصبح الذين لا يعرفونه باسم الحجية يعرفونه باسم عباس اسطنبول"[1].

يقوم المقطع السابق بتفسير وتبرير تغير الاسم/ اللقب من عباس الحجية إلى عباس اسطنبول ويعمل على تجذير المرجعية المكانية وربطها بهوية الشخص، ويحمل المقطع روح المطابقة والمفارقة في الوقت ذاته، عندما يربط بين عباس + اسطنبول، فالدال اللغوي الأول (اسم العلم) يدل على الرجل كثير العبوس والتقطيب، ويقدمه الخطاب "كان غليظ الملامح، قاتم البشرة كأنه قد من نحاس قديم مستهلك".

فيتم تطابق (تناسب)[2] بين الدال ومدلوله، أما اسطنبول (حاضرة الخلافة العثمانية) فتثير في خيال القارئ، الجمال، والمدنية، والتطور و"الرقة والبياض ودقة الملامح"[3]. وبذلك يتركب الاسم من علامتين متناقضتين (القسوة + الشدة + القبح ≠ الرقة + الجمال) وهذا التكثيف العلامي للدوال بالجمع بين متناقضات متعددة، يقدم دلالة واضحة لطبيعة الشخصية العراقية التي تتميز بالقسوة الظاهرية، وتختفي خلف هذه القسوة الرقة والطيبة.

من المرجعيات الأخرى التي يتعامل معها الخطاب عن طريق اسم العلم (المرجعية الثقافية) سواء كانت دينية أم تاريخية أم أسطورية، وتحفل الثلاثية بأسماء لشخصيات تاريخية ودينية (داود - ريتش - محمد علي - نابليون)، ولو توقفنا عند أنموذج (داود باشا)، فهذا الاسم ذو المحمولات التاريخية والدينية، والدال على (النبوة - الملك - القوة - العدل - الحكمة) يتماهى في اغلب مقاطع الثلاثية مع شخصية داود، ولكن عند تقاطع المتخيل مع هذه المرجعية الثقافية، تتغير

---

(1) الرواية، 2/ 342.

(2) بلاغة اسم العلم في نساء آل الرندي، محمد العماري، علامات ع (15)، 2000 عن الانترنت موقع سعيد بنكراد .saidbengrad.free.fr

(3) الرواية، 2/ 342.



دلالات الاسم إلى (قسوة - ظلم - ضعف) وبذلك يعمل المتخيل مع التاريخي على إعادة صياغة الشخصية وشحن الاسم بدلالات مختلفة ومغايرة لمرجعياتها.

ثانيا - من المسارات الأخرى العاملة في نص الثلاثية، المسار الذي يؤكد على الدلالات اللغوية لاسم العلم ومدى مطابقتها للدور التخييلي، أو معارضتها له، وسنعرض لأكثر من أنموذج.

(سيد عليوي) شخصية ذات مرجعيات تاريخية واقعية ترتبط بجيش الانكشارية العامل في العراق، والاسم يؤشر بداليه (سيد - عليوي) على دلالات واضحة (السيادة - القيادة - الملك - التطلع إلى الإمام - الارتفاع - الشدة) وهذه الدوال اللغوية تتطابق مع الدور التخييلي المنوط بشخصية (سيد عليوي) الطموحة والباحثة عن السيادة والزعامة "لقد تغير الآغا خلال الفترة الأخيرة، تغيرا كثيرا، خاصة بعد معركة الفرات الأعلى، أصبح لا يخفي مواقفه، وما لا يقوله مباشرة، يتكفل به رجاله، إذ اخذوا يذيعون أن إرادته لا ترد، وما يرغب فيه يجب أن يتحقق، ووحده الذي يستطيع أن يأمر الباشا وان الباشا تحول إلى خاتم في يده. أما البساطة التي كانت في مظهره وسلوكه، وحتى في كلامه، فكانت فخا أو قناعا لكي يصل، أو لكي يتمكن. وما كان يقال عن شجاعته أصبح بنظر الكثيرين قسوة اقرب إلى الأذى، لان من يلتقي به إذا لم يتعرض لأذاه، فلا بد أن تصيبه سخريته. القصص التي تروى عنه كثيرة إلى أقصى حد، ويتم تداولها بسرعة، مع انه لا يعرف مدى صحتها، كما لا يقوى احد على الزعم انه كان شاهدا عليها"[1].

ومن النماذج الأخرى لتطابق الدال مع المدلول (الاسم/ الدور)، اسم (زكية) ودلالاته اللغوية تؤشر على الطيب والنماء والرائحة الزكية، وهي تتطابق مع صفات الشخصية، ودورها وطباعها، مما يؤدي إلى التناسب بين وظيفة الدال ووظيفة المدلول، وهذا يجعل من دلالات العلامة واضحة إلى حد بعيد "طوال أيام

---

(1) الرواية، 1/ 422.



الرحلة إلى كركوك كان طيف زكية لا يفارقه: بشرة هي خليط من البياض ولون القمح الناضج، شعت فجأة تحت شجرة النبق في عتمة أول المساء (...) كانت هذه الملامح تتراءى له، لكن لا تلبث أن تتشوش وتتداخل، ثم سرعان ما تغيب، لتحل مكانها في مسامه، ثم في ذاكرته، رائحتها، وها هي الرائحة تتكرر الآن، خاصة في أثناء عبور الأماكن الظليلة، أو حين التوقف على ضفاف ديالى، أو قرب احد العيون، فتلك الرائحة الفواحة، وهي مزيج من النعناع والقداح والفلفل، وقد تداخلت مع الورد وحب الهال، واختلطت أيضا بما يماثل رائحة العشب بعد المطر، تعاوده مرة بعد مرة"[1].

(نجمة) الاسم الثالث الذي يتم فيه من خلاله التطابق بين الدال ومدلوله، إذ يشير الدال إلى البعد والجمال المتناهي "تروح وتأتي صورة نجمة، تماما مثل أرجوحة، لا تذهب بعيدا لكنها لا تقترب إلا بمقدار وكأنها نور معلق بين السماء والأرض، لا ترتفع وتغيب، كما لا تقترب وتهبط لتصير في اليد ثم في القلب"[2].

إزاء هذا التطابق بين الدال والمدلول - ينبثق التعارض بينهما، اسم الشخصية ودورها وصفاتها، مثل ذلك (سعيد باشا) إذ يؤشر الدال اللغوي واللقب الاجتماعي، في قراءة أولى، على (السعادة/ والبهجة/ المكانة الاجتماعية المرموقة) لكن التحقق الفعلي في نص الثلاثية يعارض ذلك، إذ دل على الفشل/ الحزن/ الخيبة/ التعاسة/ ومن ثم الموت قتلا[3].

الأنموذج الثاني (صادق أفندي) صهر داود باشا، ويؤشر الدال (الاسم) تعارضا مع دور الشخصية، إذ نجده مخادعا غير أمين، يخون صهره وينحاز إلى المتآمرين "ولم تمض فترة إلا واستجاب الله لدعاء نادر أفندي، ليس بان يسترد

(1) الرواية، 2/ 190.
(2) م. ن، 1/ 403.
(3) م. ن، 39-41.



وديعته، أي يميته أو يغنيه، وإنما أزاح من طريقه صادق أفندي، فقد أفاقت بغداد ذات صباح على خبر ملأ الإرجاء: هروب صادق أفندي إلى الفرات الأوسط، وتحالفه مع ابن الشاوي، وقد اصطحب صادق أفندي معه عددا من رجاله، كان من ضمنهم عباس اسطنبول، الأمر الذي جعل الباشا يتحسب كثيرا، ويضع خططا جديدة لمواجهة الموقف"[1].

ثالثا – هذا المسار يتابع تحولات الاسم وما جرى عليه من تبديل وتحوير وتصغير، ويتابع دلالات كل منها، وقد يصيب الاسم تحريفات، تؤدي إلى تغيره بالكامل، وهذا التغير في الدال اللغوي، يؤدي إلى تغير دلالات الاسم تماما عما كانت عليه في الأصل ومثال ذلك "تذكروا من جديد الطبيب النمساوي والذي حمل أكثر من اسم، إذ سمي هانز وهانس، وجاء من أطلق عليه حنس، ثم نمس، وسمي أيضا نمش نظرا للنمش في وجهه، ثم تحول إلى نماش، إلى أن أصبح اسمه في النهاية خماس! ولأنه أحب الناس والمدينة، ولم يتوقف عن التردد على المحلات والأسواق، فقد أحب الاسم الذي أطلق عليه حتى بلغ الأمر في آخر أيام إقامته في بغداد، بأن يعرف نفسه لمن لا يعرفه بخماس!"[2].

إن حركية الدال وتغيره من الاسم الأجنبي (هانز) إلى الاسم العربي (خماس)، مع ما يحمله من دلالات ساخرة، تعبر عن خصوصية تعامل الشخصية العراقية مع الاسم الغريب، ومحاولة تطويعه أو إلغائه، أو إسناد البديل له، وان عدم ثبات الاسم

---

(1) الرواية، 2/ 355.

(2) م. ن، 3/ 94-95.



على صورة معلومة، قد يؤدي إلى أن "يضبب صورة الشخصية ويمنع عنها كل فاعلية في السرد والأحداث"[1].

ومن النماذج الأخرى على عدم ثبات الدال اللغوي (الاسم)، وتحوله وتغيره، وارتباطه بتغير عمل ووظيفة الشخصية، ويرتبط الدال (الاسم) بدال ثان (اللقب) يعمل على تفسير الدال الأول، وإزاحة الغموض عنه وربطه بمرجعياته، ويعمل الاسم + اللقب، (الدالات المتغيرات)، تحت ما يسميه (هامون) شفافية الاسم[2]، إذ يشتغل كلاهما بوصفهما مكثفات لبرامج سردية، تستبق وتعمل على تصوير قدر الشخصيات التي تحملها بشكل قبلي.

ويقدم الخطاب ما يبرر هذا التغيير والتبديل، ويكاد الدال المتغير إن يتطابق مع مدلوله (مظهر – دور) الشخصية، ويبرر عدم الثبات لاسم حسون ويربطه بالفقر - تصرفاته غير الطبيعية "الذين يعرفون الاسم الكامل لحسون قليلون، لان الألقاب التي تطلق عليه تجعل الناس ينسون أولا يحفلون باسم العائلة، خاصة وان حسون من الشق الفقير في عائلة أبو خليل، ولأنه تعمد الابتعاد عن محيط تلك العائلة وعن الأعمال التي تمارسها، فلما جاءت الألقاب فلم يعترض، ولم تعترض العائلة، إذ لا يشرفها أن ينتسب إليها هذا المتشرد الهزءة. في فترة معينة، حين كان يجري الحديث أمام من لا يعرفه، يسمى حسون أبو الخيل، ربما لان هذا الاسم يشابه اسم عائلته، خاصة وقد كان مهووسا بالخيل (...) وفي فترة لاحقة سمي حسون شبوط، ليس لأنه صياد، وإنما لأنه صديق الصيادين (...) أما عندما صادق الذين يطيرون الحمام، وتعلق بالحمام الورداني وكان لا يمل الحديث عن صفات هذا الجنس، فقد أطلق عليه اسم حسون الورداني، ثم ما لبث أن تحول إلى حسون الورد، تحببا! وحسون أبو الفريرات أطلقه عليه الصغار، وأصبح لا يعرف إلا به

---

(1) بنية الشكل الروائي، 259.

(2) سيميولوجية الشخصيات الروائية، عن الانترنت.

في طول بغداد وعرضها بين هؤلاء الصغار. أما الكبار فكانوا يسمونه حسون الإخباري لأنه الأول في نقل الأخبار، وان يكون بطريقته الخاصة.

في المرحلة الأخيرة وبعد عودة القنصل من الشمال، وحين أصبح حسون يقضي ساعات كل يوم مقابل الباليوز لعل زوجة القنصل تظهر ويراها، فقد أطلق الناس عليه في صوب الرصافة: حسون الانكليزي"[1].

ثانيا. الوصف (وصف الشخصية):

يحدد (جان ريكاردو) الوصف بأنه مجموعة من العلامات التي يمكن تصور دلالاتها بصريا[2]، لهذا اقترن الوصف لديه بالبحث عن المعنى، وكان جيرار جينت قد ميز بين الوصف الدال (التفسيري)، والوصف الذي يأتي لأجل الوصف (تزييني)[3].

وعموما فالوصف "هو الخطاب الذي يسم كل ما هو موجود فيعطيه تميزه الخاص وتفرده داخل نسق الموجودات المشابهة له أو المختلفة عنه"[4].

وغالبا ما ألحت العلاقة بين السرد والوصف على الدراسات السردية، التي رأت صعوبة في تفكيك الخطاب إلى (سرد ووصف) خالصين للتداخل التلاحمي بينهما في بناء النص، وكلاهما (السرد والوصف) عمليتان متشابهتان، فهما يظهران بواسطة مقاطع كلامية (تتابع زمني للخطاب)، لكن الفرق بينهما في الوظيفة، فالسرد يعمل على إعادة التتابع الزمني للأحداث، أما الوصف فيمثل موضوعات متزامنة ومتجاورة في المكان[5].

---

(1) الرواية، 2/ 110-111.

(2) قضايا الرواية الحديثة، جان ريكاردو، ت: صباح الجهيم، 40.

(3) حدود السرد، جيرار جينيت، ت: بنعيسى بو حمالة، آفاق (المغرب)، ع (8-9)، 1988، 60.

(4) وظيفة الوصف في الرواية، 6.

(5) عالم الرواية، 98.

أما العلاقة بين الوصف والشخصية، فهي قائمة على كونه (الوصف) الآلية التي تعمل على تشكيل (الشخصية) ورسم ملامحها، وتجذيرها في الواقع، وإكسابها هويتها الخاصة، وهذه العلاقة ليست منغلقة فقط على الجانب (التصويري) الذي يقدم بطاقة تعريف بالشخصية الروائية، بل منفتحة على المستوى الدلالي لهذه الآلية، الذي يعطي للوصف معنى ويحرره من القيود المعجمية والصورية.

أما ما يخص نص ثلاثية (ارض السواد)، فهو لا يهتم بالوصف الخارجي المتكامل للشخصية إلا في حدود ضيقة وبما يخدم السياق العام، وغالبا ما يأتي الوصف على شكل شذرات متفرقة، على القارئ أن يقوم بمهمة تجميعها لتقديم بطاقة وصفية لشخصية ما.

وسنعرض لأكثر من أنموذج، ترتبط العملية الوصفية فيه، بموقع الرؤية، التي تتخذها الشخصية (الراوي)، فهناك أكثر من موقع (وصف الذات - وصف الآخرين - وصف الآخر للشخصية - وصف الآخرين للشخصية).

أمام أنموذج (سيد عليوي) نتوقف أولا، فهذه الشخصية مثار اهتمام اغلب الشخصيات، نتيجة لدورها وصفاتها المميزة، وشبكة العلاقات التي نسجتها مع اغلب هذه الشخصيات، مما أتاح لها مساحة واسعة على مستوى الأحداث وعلى مستوى التواجد النصي، وسنعمد إلى مقطعين وصفيين يقدمان هذه الشخصية، الأول من خلال رؤية خارجية (شخصية + راوي غير مشارك) والثاني بالمزج بين الرؤية الذاتية والموضوعية (راوي غير مشارك + الشخصية الفاعلة).

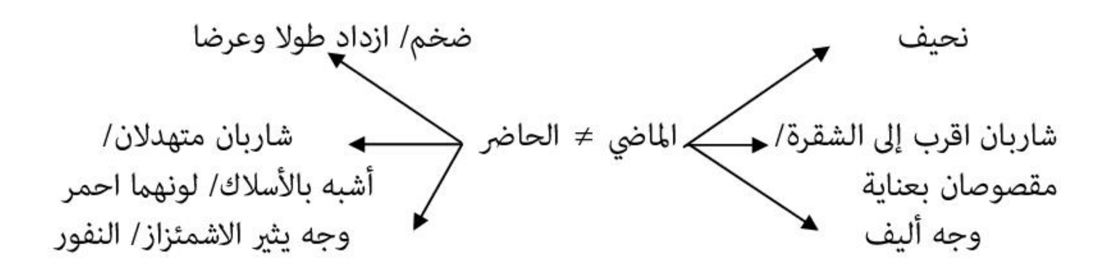
في المقطع الأول تصف (روجينا) بمساعدة الراوي غير المشارك، شخصية (سيد عليوي)، وتبدو المقارنة بين زمنين (الماضي والحاضر "تتذكر أنها رأت الآغا أكثر من مرة قبل سنين، لكن اسمه الآن يدوي في بغداد كما تدوي الطبول، وبمجرد أن يذكر اسمه تتولد حالة من الخوف الممزوجة بالاشمئزاز، خاصة بعد أن عرف كيف قتل سعيد، إضافة إلى القصص الكثيرة التي يتناقلها الناس عما يجري في القلعة وفي ثكنة الفرسان. ثم انه قبل سنين لم يكن هكذا، كان نحيفا، وله وجه أليف،



ويزين الوجه شاربان اقرب إلى الشقرة، ومقصوصان بعناية، الآن يبدو ضخما، وكأنه ازداد طولا وعرضا، أما الشاربان المتهدلان فإنهما أشبه بالأسلاك أو بليفة حمام قديمة، بعد أن أصبح لونهما يميل إلى الحمرة، والعينان لم تختلفا عن السابق، ولكنهما الآن تخالط الحمرة بياضهما، فتبدو الدكنة حولهما وكأنها طوق يسور القسم الأعلى من الوجه"[1].

المقطع السابق ليس وصفا خالصا، إنما تداخل السرد معه، ليعطي للخطاب ميزة الحركية ويبعده عن السكون التام، وبذلك يخضع (الخطاب) إلى نمط من المداولة بين المتحرك/ الصورة السردية، والساكن/ الصورة الوصفية[2].

إن وضع الشخصية تحت مراقبة الواصف (الرائي)، مع ضمان توقف عجلة السرد، ووجود الوسط الشفاف الذي يتيح الرؤية البصرية، والأفعال الدالة على الرؤية (رأى)، والموضوع الموصوف (الجسم الخارجي) والمسافة[3] التي أتاحت للرائي الرؤية الجيدة، كل هذه العناصر عملت في المرحلة الأولى على بلورة الدوال الوصفية لشخصية، والتي تعمد في البداية إلى المقارنة بين (الآن) و(في الماضي)، ويتضح ذلك كما يأتي:



(1) الرواية، 1/ 208-209.

(2) بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ، بدري عثمان، 11-12.

(3) ينظر: شعرية المكان في الرواية الجديدة، 134.



إن التضاد الدلالي الذي أفرزته المقارنة بين وضعيتين (زمنين) للشخصية، أحداهما دالة على البساطة/ الألفة في الشكل والتصرف ومقترنة بالزمن الماضي، والثانية تدل على التغير الذي طرأ على شخصية (سيد عليوي) وكيف أصبح مثارا للخوف والنفور، وهذا المدلول المعنوي يقابله دال شكلي مرتبط بالشخصية (الضخامة/ الوجه المثير للنفور) ويعزز الأخير من دلالات الأول، وبذلك تتحول اللوحة الوصفية/ السردية إلى دال مكثف الدلالة، يعمل على الكشف عن أوضاع الشخصية في أزمنة مختلفة.

المقطع الثاني، يتغير فيه موقع الرؤية إلى (ذات + راوي غير مشارك)، إذ تقدم شخصية (سيد عليوي) وصفا لذاتها "كانت عادة الآغا أن يتطلع إلى المرآة، لكي يقرأ من خلال التجاعيد، آثار العمر وبقايا الوسامة، وكان يدقق في الملامح ليعرف كيف يصبح الزمن اكبر عدو للإنسان، إلا انه في حالات معينة، لا يتردد، خاصة إذا واجه بعض المصاعب، أن يتطلع إلى المرآة بنوع من القسوة، ويصرخ: لأكن طعاما لسمك الكوسج، ليكن قبري مجهولا، لأمت من العطش، إذا لم انتصر عليه! وبعد أن يكون قد حدد موعدا اعتبره نهائيا، يتخذ بعده القرار، يقف أمام المرآة، وقد اتخذ هيئة صارمة، يتطلع إلى عينيه ثم يقول، وتخرج الكلمات مبعثرة، متباعدة وكأنها حجارة تتناثر:

أنت البداية والمنتهى، أنت الأمل والمرتجى، يا من يعين الولادة، ويهب الموت والحياة، أنت الذي بسيفه تشق الطريق إلى بغداد، وسمى داود واليا على العباد؛ أنت الذي دخلت القلعة مثل أسد الجبال ولم يجرؤ احد على الوقوف أو النزال؛ وأنت الذي قلت: عهد جديد لا مكان فيه لحمادي وسعيد، أما بعد أن جاءك الغدر من الذي تصور نفسه ولي الأمر، فعليك أن تحزم وتحسم، لأن الجميع ينتظرون الإشارة، فإلى العمل لتحي الأمل... و الله على ما أقول شهيد"[1].

---

(1) الرواية، 2/ 365.

هذا المقطع يماثل السابق، ويزاوج بين السرد والوصف والتأملات الذاتية، ليضمن الحركة للخطاب، والتنقل بين الأزمنة والأمكنة المختلفة، ومن الأشياء الدالة في المقطع السابق والمرتبطة بالشخصية، (المرآة) الوسيط الذي تتم عبره مشاهدة/ وصف الذات، والربط بينهما (المرآة - الشخصية)، يوحي بدلالات تضخم الذات ونرجسيتها لدى (سيد عليوي)، لذلك أسبغ على هذه الذات صفات لا تدل إلا على القوة/ القدرة اللامتناهية، والتماهي مع أوصاف لا تليق إلا بـ (الذات الإلهية) (مبدأ/ معيد/ الامل/ المرتجى/ محيي/ مميت) وبهذا يتحول هذا الوصف الذاتي للشخصية المؤطر بوصف الراوي غير المشارك، إلى علامة دالة على: الغرور/ الكبر/ القسوة.

من النماذج الأخرى لوصف الشخصية، تلك العلاقة التبادلية، بين (ريتش) و(داود)، إذ يقدم كل منهما صورة للآخر، تعتمد على المفارقة، إذ توضح حالة الشخصية في الماضي والحاضر، وتبين التغيرات التي طرأت عليها.

يصف داود ريتش "بعد الزيارة التي قام بها ريتش وضيفه، ابتعدت الأطياف والوقائع كلها، وحل مكانها ريتش. يتذكره الباشا حين وصل إلى بغداد أول مرة، كان شابا، وكان لا يتوقف عن النشاط والحركة، يريد أن يرى ويلم بكل شيء في اقصر فترة زمنية ممكنة. فهو ينتقل من مكان إلى آخر، من محل إلى آخر، وكأنه يحاول إقناع نفسه قبل إقناع الآخرين، انه قادر على استيعاب كل شيء بسرعة خارقة وهذا ما جعله شديد الثقة بنفسه، متعجلا حاسما، تماما مثل أي فتى غادر الصبى على عجل وافترض انه بلغ مبلغ الرجال، كان يظهر ذلك بالكلام، بالتصرفات، وبذلك الذهول الذي يلفه بعض الأحيان، وكأن هما يثقل كاهله ولا يمكن مواجهته إلا بالعبوس أو بما يشبه الاستغراق في تفكير عميق! حتى إجاباته



في مثل هذه الحالات، تراوح بين البلاهة والحكمة، أو مثل الطالب المجد الذي نسي مقاطع من درسه فاستبدلها بغيرها ليبدو ذكيا!"[1].

أما ريتش فهو الآخر يقدم وصفا لـ (داود) معتمدا فيه على الذكرى القريبة "داود جرذ مسن، لذلك تجنب التقاط الطعم، عرف انه لا يواتيه، فابتعد عنه تركه، وهذا ما يستدعي استخدام طعم ثان لاصطياده، واخذ يستعيد ملامح داود، وردود أفعاله إزاء الأحاديث التي جرت. كان وجهه ينبسط ويتقلص تبعا للحديث الذي يدور حين جرى ذكر محمد علي باشا، بان عليه السرور، لكن لم يدم طويلا، ربما لإدراكه الفرق بينه وبين باشا مصر كبير، ليس فقط من حيث القوة والسبق، بل ومن حيث الموقع الجغرافي"[2].

في المقاطع السابقة، لم يركز الخطاب على الأوصاف الخارجية للشخصيات فقط، وإنما على وضعية هذه الشخصية وحركيتها، وعمد في ذلك إلى تقنيات متعددة ومختلفة (الوصف - السرد الاستذكاري "القريب والبعيد" والرؤية الذاتية المشاركة)، لهذا أصبح الوصف دالا على مظاهر التطور والتغير التي طرأت على هذه الشخصيات، وبما يخدم العلاقات المتشابكة بينها، ومدى نمو أو اضمحلال هذه العلاقة أو تلك، لذا كانت المقاطع الوصفية مرتبطة بالرؤية الذاتية ومتعالقة مع المقاطع السردية، ولم تقدم إلا على شكل شذرات بسيطة.

ثالثا. الحوار:

الحوار "كلام ذو حساسية مفرطة، دائم التحول والتغير والاختلاف طالما يقع تحت ضغط موجهات مختلفة"[3]. ولكونه خطابا مشتركا بين الذات الفاعلة والمؤلف

(1) الرواية، 3/ 99.

(2) الرواية 3/ 129-130.

(3) الحوار في الخطاب المسرحي، محمود عبد الوهاب، الموقف الأدبي، بغداد، ع (10)، 1997، 48.



والقارئ، لذا يعد بؤرة علامية، تفصح عن دلالات كثيرة ومختلفة، وتعمل على ربط العناصر القصصية بعضها مع البعض.

والحوار (المباشر) في ثلاثية ارض السواد له خصوصيته ودلالاته المرتبطة، أولا، بالمنطلقات الفنية والفكرية لدى منيف، وثانيا بالموقع الذي تتخذه الثلاثية في تطور خطابه الروائي، إذ يميل منيف في عموم هذا الخطاب إلى المقاربة بين اللغة الفصحى واللغة العامية، والاقتراب من اللغة الوسطى، ولكنه في الثلاثية- وبسبب طبيعة بنائها المعتمد على المرجعية التاريخية - عمد إلى استخدام الحوار الفصيح والعامي معا، وإن غلب الأخير، إذ تدرج الحوار من الفصحى إلى الوسطى ومن ثم إلى العامية (البغدادية)، واستخدام الحوار العامي في نص الثلاثية، يأتي مؤشرا على وعي واضح لدى منيف يتأسس على منطلقات فكرية وفنية.

الحوار في الثلاثية ملتصق بالشخصية، إذ أن لكل منها (الشخصيات) حوارها الخاص بها، الدال عليها، المشكل لعلامة واضحة الدلالة على التنوع البشري والثقافي، لهذا كان التدرج في الحوار (من الفصيح إلى العامي)، منسجما مع الثنائية (الإشكالية) الكبرى التي طرحتها الثلاثية وهي العلاقة بين الخطاب التاريخي/ الرسمي والخطاب الشعبي/ المتخيل، فهذا الأخير فرض نمطا حواريا يعبر عن وعي الشخصية وأفكارها ورؤاها عن طريق الكلام العامي، المعبر عن المستوى الاجتماعي والثقافي للشخصية، والمؤكد على الانتماء إلى واقع تاريخي محدد، وبما يحقق فرضية الإيهام بالواقع "لما توفره اللهجة من ذاكرة تخزينية تؤرخ بمحفوظها (مبنى ومعنى) للثقافي والسياسي والاجتماعي، إذ تسعف على تحيين زمنية الوقائع التاريخية على مستوى الكتابة الروائية، وفي الآن نفسه تصر على الانتماء إلى الواقع المتشكل (الروائي) من ناحية الأسلوب وسجلات الكلام، مما خول لها بعدا



تعبيريا وشاعريا، أحيانا (...) إذ تستحضر البعد الجمالي للتاريخ، والذي له الأثر النفسي والمعرفي والجمالي على المتلقي أثناء وبعد عملية القراءة"[1].

أما الشخصيات التاريخية فيتأرجح حوارها بين الفصحى والعامية، فالشخصيات الأجنبية (الغربية) يأتي حوارها بين (الفصحى والوسطى)، وكل ذلك للدلالة على الإيهام بالواقع والتأكيد على التنوع والتعدد في نص الثلاثية، بما يضمن لها الالتحام بمرجعياتها التاريخية، وان كان بقدر بسيط. وسنعرض لأنموذج من هذا الحوار بين (ريتش) واحد مساعديه.

" - قلت لي أن حرس الباشا قساة أجلاف، وأنهم جاءوا معه من الشمال؟

- هذا ما رأيته وهذا ما أكده رجالنا!

- ومعنى ذلك أن يكون له حرس جديد؟

- هذا ما أتوقعه يا سيدي.

- ولا بد أن يكون لنا رجال بينهم.

- عندما يجوعون سيلجؤون ألينا، كما فعل قبلهم حرس سعيد باشا.

- وهل ننتظر حتى يجوعوا؟"[2].

هذا النمط من الحوار، يكون حاضرا كذلك بين الشخصيات التاريخية (الوطني/ الأجنبي)، وقد يتأرجح هذا الحوار بين العامية والفصيح مع شخصية (داود)، وهذا التدرج يكشف عن الطريقة التي يتعامل بها داود مع مختلف الشخصيات مما يدل على عدم الثبات اللغوي، والتحول والتغير الذي يصيب المشهد الحواري مما يشكل علامة دالة على نمط التفكير لدى هذه الشخصية، وكما يتضح في المشهد الآتي:

---

(1) ارض السواد بين المادة التاريخية والإخراج الروائي، شكير فيلالة، بحث عن الانترنت www.aljabriabeed.com.

(2) الرواية، 1/ 261-262.



"- لقد جئت من اجل التماس شفاعتكم وسعة صدركم ...

تغيرت ملامح الوالي، تحرك قليلا لتصبح جلسته أكثر راحة، وجاء صوته يحمل مقدارا من الود:

- يجب أن تعرف، سعادة القنصل، انه لا يرد لكم طلب، وسوف ابذل كل جهدي لتلبية رغباتكم.

- لقد جئت يا صاحب الفخامة من اجل سيد عليوي!

رفع داود باشا يده في الهواء ثم أسقطها على فخذه، فسمع لسقوطها وقع مكتوم، دلالة الأسف، وما يشبه الندم. ترافق ذلك مع هزات متوالية من رأسه، وخرجت كلماته بطيئة، ولا تخلو من أسى:

- لقد وصلت متأخرا يا سعادة القنصل!

- (...) لو عرفت رغبتكم هذه، لو وصلتني قبل ساعات، لتغيرت أمور كثيرة.

- أرجو أن أتلقى منكم المزيد من التوضيح، يا فخامة الباشا.

اخذ الباشا نفسا عميقا قبل أن يجيب:

- كان الآغا من أحسن رجالي، وكنت اعتمد عليه في الأمور الأساسية، خاصة العسكرية، وكنت أهيئه لمناصب أعلى، لكن (...). كان يمكن أن أسامحه، أن أعفو عنه، لو لم تمتد يده إلى خارج الحدود، ولدي من الأدلة كثير (...)

- ربما حصلت أخطاء أو بعض التجاوزات، يا فخامة الباشا، لكن كما حصلت على عفو عنه من سعيد باشا وتتذكرون ذلك، اطمح أن تكونوا كرماء معي هذه المرة"[1].

(1) الرواية، 2/ 548-550.

هذا المشهد الحواري الطويل، يعمل بوصفه دالا لغويا، يؤشر على الحالة الفكرية، والنفسية، والثقافية للشخصية، والدلالات التي يتركها هذا الحوار، عندما تعمل الانفعالات والحركات والإيماءات المرافقة للشخصية على التعبير على الهدف الحقيقي له، لذا يبدو اقرب إلى المظهر الخارجي الخداع الذي لا يعبر للوهلة الأولى عن حقيقة نوايا وتصرفات الشخصية.

مع الشخصية الشعبية، يستخدم منيف (اللهجة البغدادية) إذ يؤكد أنها مليئة بالكثافة والظلال[1]، وإنها اقدر على ترجمة السلوك الحقيقي للشخصيات.

في هذا النمط من الحوار، يعتمد الخطاب على أكثر من تقنية لتعزيز الإيهام بالواقع، فهناك الأسلوب الساخر الذي يتوافق مع طبيعة الشخصية العراقية، كما انه عمد إلى الأمثال العامية، وكل هذا ساعد في تصوير الشخصيات، وتجذير المرجعية الواقعية المرتبطة بمرحلة تاريخية محددة، وفي مشهد حواري سنعرض لهذا النمط، إذ يدور الحوار بين (حسون) وبعض رواد قهوة الشط.

"استراح قليلا، ثم تابع: وبنص هذي الخيل حصان اسود مثل الليل، ومنو راكبه؟

وسمع إجابات سريعة:

- طبيعي هذا حصان الآغا برق!
- لا هذا حصان عزرا!
- يا جماعة وين رايحين؟ هذا حصان الباليوز!

هز حسون رأسه إلى الذي حزر انه حصان الباليوز، ومن جديد سمع من يقول:

- إذا كان هذا حصان الباليوز، فلازم يكون راكبه أبو الباليوز.
- يعني القنصل.

---

(1) ينظر: الرواية، 1، مناص الإشارة.



- أو واحد من جماعته.

رد حسون وخرج الصوت من أعماقه:

- اللي راكب الحصان القنصلة، الباليوزة!

- منو، شنو، شتقول؟

- أي نعم اغاتي زوجة القنصل، بدر الدجى، ملكة الزمان، صاحبة العز والصولجان، هي الراكبة ومخيلة (...).

وكاد يتابع بهذه الطريقة، لكن سمع صوتا غاضبا:

- لا تدوخنا حسون، لا تلقلق، قول شنو اللي صار وخلصنا!

- واني على التيغة، وظهري تسنده شجرة، قاعد كأني أمير، والناس جواي تروج وتموج، وبعد ما خلص السلام والكلام. وما أن وصلوا يمي حتى وقفوا، دقت المزيقة: حركة للإمام، وزفر كأنه جريح، ثم تدفق:

- مشى موكب القنصل، وكل الناس وراهم. وما أن وصلوا يمي حتى وقفوا. هي اللي وقفت وتعالت الصرخات:

- الله ربك حسون!

- من مثلك حسون!

- هذي ما تصح بس للغانمين يا حسون!

- طمست بيك حسون، الله ربك، وبعد هذي الليلة ثلاثة ما راح ينامون: الله والخاتون وحسون!

- (...) حضر حالك حسون بآخر الليل راح تجيت عليك!

- شوف الفسقان، شنو آخر الليل؟ هسه لا يبه عليه بالدرابين تصيح وتنتخي: وينك عيوني حسون (...)

- يا أبو بشت بيش بلشت ... آي نعم بيش بلشت"[1].

(1) الرواية، 2/ 106-108.



الحـوار وعـلى الـرغم مـن طابعـه السـاخر، يتبـدى دالا نصـيا، يحمـل دلالات، ترسـم وبوضوح الشخصيات وتكشـف عـن التنـوع في ارض السـواد، وتسـاعد عـلى محاكـاة الحيـاة الواقعية في تلك الفترة التاريخية، ويتبدى الحوار أولا، هوية تعبر عن صـاحبها (نمـط تفكـيره وسلوكه ومرجعياته). ويحيل ثانيا على معان دالة على السخرية اللاذعة، المتعلقـة بتصرفـات حسون، واعتقاده (واهما) أن زوجـة القنصـل وقعـت في حبـه. وبـذلك يكـون الخطـاب قـد حرص أن يكون الحوار معبرا عن الموقف بأكمله، راسما العلاقات المتداخلة بـين الشخصـيات أولا، وبين الشخصيات وباقي عناصر الحكي ثانيا.

- محاولة تركيب / 3:

العناصر الثـلاثة (اسم العلم – الوصف - الحوار) ساهمت معا بوصفها علامات لغويـة، في رسم وتحديد الشخصـية والتعبـير عـن أفكارهـا ورؤاهـا ودرجـة وعيهـا للعـالم الخـارجي، وتضافرت هذه العلامات الثلاث في إنتاج معان متعددة تكشف عن صورة الشخصية في نص الثلاثية، بدءا بالاسم الذي أعطى لها تميزها الأول في العالم المتخيل، ومـن ثـم الوصـف الـذي يعمل على بيان حركية الشخصية وعدم ثباتها وتحولاتها والتغيرات التي تصيبها، وقـد تجـلى هذا العنصر مرتبطا بالتقنيات الزمنية (السرد الاستذكاري)، وبعـد ذلـك جـاء الحـوار المبـاشر ليكشف صراحة وأمـام القـارئ عـن التنـوع البشري والثقـافي والاجتماعـي في ارض السـواد، بتجذير هذه الشخصية في واقعها عن من خلال استخدام اللهجة العامية ومزجها بالفصحـى لتضمن للواقعي أن يتقاطع ويتداخل مع المتخيل في خطاب واحد.





الفصل الرابع
العلامة الثقافية





مدخـل:

من العلامة الطبيعية إلى العلامة الثقافية:

الثقافة مفهوم عام وعائم، يتأرجح تبعا للعلاقة التي تربطه بفكر معين، ويحيط بعـوالم مختلفة (الفن - الخيال - الأفكار - ... الخ)، ولهذا يستعصي تعريفه بكليته وشموليته "مـا لم يدخل المرء في ضرب من التخمين الافتراضي، الذي هو نفسه إفراز ثقافي"[1].

ومن المحاولات التي أسست لفهم الظاهرة الثقافية، العمـل عـلى وضـعها (الثقافـة) في مجال يقابل مجال اللاثقافة، على أساس أن الإنسـان يعـيش في عـالمين (الطبيعـة - الثقافـة)، ومن آليات عمل الثقافة تحويل ما هو طبيعي إلى نظام سيميائي، إذ إن لكـل ثقافـة نظامهـا السيميائي الخاص بها، وهي تعمل على تحديد ذاتها والحكم على الآخرين من خلاله[2].

وهناك سبل عديدة لتحديد وفرز الثقافي عن اللاثقافي، وهي ترتـد إلى أمـر واحـد وهـو "إن الثقافة في مقابل اللاثقافة تبدو نظاما من العلامات، وعـلى وجـه التخصيص فـإن الأمـر واحد إذا تحدثنا عن مقومات الثقافة باعتبارها نتـاج الإنسـان في مقابلـة الوجـود الطبيعـي، وبوصفها نتاج أصول متفق عليها في مقابلة النتاج الطبيعي التلقـائي أو غـير المتعـارف عليـه، وإذا تحدثنا عنها باعتبارها قدرة على تكثيف الخبرة الإنسـانية في مقابلـة الخاصـية البدائيـة للطبيعة، وفي كل حالة من الحالات السـابقة فإننـا نتعامـل في الحقيقـة مـع وجـوه مختلفـة للجوهر السيميوطيقي للثقافة"[3].

---

(1) دليل الناقد الأدبي، 73-76.

(2) القارئ والنص (العلامة والدلالة)، 17.

(3) حول الآلية السيميوطيقية للثقافة، يوري لوتمان - بوريس اوسبنسـكي، ت: عبـد المـنعم تليمـة، 297 ضـمن كتاب (أنظمة العلامات).



ويرى (امبرتو ايكو) أن الثقافة لا تنشأ وتتحدد إلا عندما تتوفر شروط ثلاثة[1]:

1. عندما يسند كائن (مفكر) وظيفة جديدة للشيء الطبيعي.
2. عندما يسمي ذلك الشيء، بوصفه يسند إلى شيء ما، ولا يشترط في هذه التسمية أن تقال بصوت مرتفع أو أن توجه للغير.
3. عندما يتم التعرف على ذلك الشيء بوصفه شيئا يستجيب لوظيفة معينة وله تسمية محددة، ولا يشترط استعماله مرة ثانية وإنما يكفي مجرد التعرف عليه.

إن عمل الثقافي على تحويل الطبيعي إلى نظام سيميائي ذي شفرات محددة وخاصة به، من أولويات (سيمياء الثقافة)، والتي تعد الاتجاه الثالث من الاتجاهات السيميائية الرئيسة، التي انبثقت نتيجة لتلاقي وتضافر الفلسفة الماركسية، والبحوث والدراسات اللغوية الحديثة، فكانت انطلاقة سيمياء الثقافة في روسيا مع جماعة (موسكو - تارتو) على يد مجموعة من الباحثين: يوري لوتمان - بوريس اوسبنسكي - ايفانوف - توبوروف. وفي ايطاليا: امبرتو ايكو - وروسي لاندي.

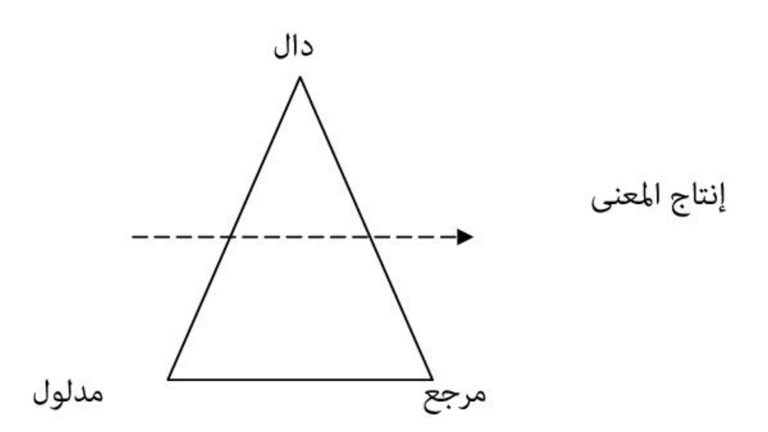
ويرى أصحاب هذا الاتجاه أن العلامة لا يمكن أن تكتسب دلالاتها لا من خلال وضعها في إطار ثقافي، ويمكن الظواهر الثقافية المختلفة من أن تصبح موضوعات تواصلية وانساقا دلالية[2].

وبهذا تختلف هذه الطروحات التي يقدمها أصحاب هذا الاتجاه مع طروحات سوسير ومن بعده بارت، في عد العلامة ثنائية المبنى (دال - مدلول)، بل تصبح لديهم ثلاثية (دال + مدلول + مرجع):

---

(1) نقلا عن: دروس في السيميائيات، 86.

(2) السيميوطيقا حول بعض المفاهيم، سيزا قاسم، 40. ضمن كتاب (أنظمة العلامات).



وتقترب المفاهيم التي يقدمها هؤلاء من طروحات (بيرس)، الذي جعل من العلامة ثلاثية المبنى، مع التأكيد على أهمية المرجع، على أساس أن العلامة ليس لها أية قيمة دلالية في حد ذاتها، وإنما تكتسب تلك القيمة حينما يمكن أن تحول أو ترجع إلى شيء ما[1].

لذلك كان علم العلامات عند (بيرس) "يحفل بنوع من التحليل الثقافي يعاكس التحليل المألوف فيما بعد الحداثة المؤسس على تراث سوسير"[2].

وقد لخص بعض الدارسين أهم الأفكار التي عني بها أصحاب هذا الاتجاه، وخاصة تلك التي عرفها أصحاب التيار الروسي:

1. لا تقوم الأنظمة السيميائية المنفصلة بأداء وظيفتها إلا على أساس من الوحدة، أو مساندة كل منها للآخر، وعلى الرغم من أنها تتضمن أبنية عضوية جوهرية، فليس لأي من هذه الأنظمة آلية تجعلها قادرة وحدها على القيام بوظيفتها الثقافية.
2. يمكن أن تشكل ثقافات عديدة وحدة بنائية أو وظيفية، وذلك من منظور سياقي أوسع (عرقي، جغرافي، أو أي سياق آخر).

(1) مفهوم المرجعية وإشكالية التأويل، محمد خرماش، الموقف الثقافي، بغداد، ع (9)، 1997، 35.
(2) بعد الحداثة (صوت وصدى)، 217.

3. يستخدم مصطلح (النص) بمعنى سيميائي محدد، يجعله ينطبق لا على الرسائل بالمعنى اللغوي العادي فقط، بل ينطبق على أي حامل لمعنى (نصي) متكامل.
4. النص قد يعامل على انه علامة متكاملة، وقد يعامل على انه مجموعة متوالية من العلامات.
5. تكتسب مشكلة قواعد المرسل، وقواعد المرسل إليه في عملية الاتصال الثقافي أهمية خاصة.
6. يمكن من وجهة نظر علم العلامات عد الثقافة مجموعة من الأنظمة السيميائية الخاصة المتدرجة، أو يمكن عدها كما من النصوص ترتبط بسلسلة من الوظائف أو عدها آلية خاصة تتولد عنها تلك النصوص.
7. إن المشاركين في عملية الاتصال لا يبدعون النصوص فقط، فهذه النصوص تحتوي ذاكرة هؤلاء المشاركين وتتضمنها، ولذا يؤدي استيعاب ثقافة معينة لنصوص من ثقافة أخرى إلى إشاعة بعض أنماط السلوك وبثها[1].

إن جوهر هذه السيمياء يقوم على أن الثقافة ذاكرة ترتبط بماضي الخبرة التاريخية للجماعة، وبذلك تصبح الثقافة ظاهرة اجتماعية، وسجل لتجربة الجماعة، التي ترتبط بالضرورة بالذاكرة والخبرة[2].

لذلك ستقوم الدراسة في هذا الفصل على مبحثين: الأول يعنى بالتناص بوصفه فعلا ثقافيا يرتكز على التراكم المعرفي لدى الإنسان ومعتمدا على الذاكرة، والثاني

---

(1) نظريات حول الدراسة السيميوطيقية للثقافات (مطبقة على النصوص السلافية)، اوسبنسكي - ايفانوف - لوتمان - بيايتجورسكي - توبوروف، ت: نصر حامد أبو زيد، 318 - 344. ضمن كتاب (أنظمة العلامات) وينظر: - شفرات الجسد، 54-55 - محاضرات في السيميولوجيا، 62-66.
(2) حول الآلية السيميوطيقية للثقافة، 298. ضمن كتاب (أنظمة العلامات).



يعنى بالعلامات الاجتماعية التي تتشكل منها اغلب العلامات الثقافية، وتساهم مع باقي العلامات (خاصة الشكلية) في بلورة البنية العلامية الكلية للنص.





المبحث الأول
العلامات التناصية

لا يمكن الحديث عن المفهوم المعاصر للتناص، دون المرور على مرجعياته الفكرية والنقدية، التي تبلورت مع فكر (ميخائيل باختين) وتطورت فيما بعد مع جماعة (تيل كيل).

تعد آراء باختين عن: الحوارية، والرواية متعددة الأصوات، التداخل، الأساس الذي قامت عليه نظريات التناص، ويرى (تودوروف) أن باختين عمد إلى قلب مقولة (بيفون): الأسلوب هو الرجل، إلى (الأسلوب رجلان) ليؤكد على الطابع الحواري بين النصوص، والعلاقة التي تربط بين تعبير وآخر، فلا يوجد هناك تلفظ مجرد من التناص، وكل خطاب يعود على الأقل إلى فاعلين، ومن ثم إلى حوار محتمل، ويستبعد باختين العلاقات المنطقية من دائرة الحوارية، ويضع لها شرطا لتدخل هذه الدائرة، بان يكون لها وجودا ماديا[1].

التطور والاتساع لهذا المصطلح كان مع الأعمال النظرية لجماعة (تيل كيل)، ففي نظرية هذه الجماعة يقدم (فيليب سولرس) اقتراحا مستعارا من باختين، يؤكد فيه أن كل نص يلتقي مع مجموعة من النصوص، يعيد قراءتها ويؤكدها، ويحولها ويعمقها، ويضع هذا النص المتعدد مقابل النص الجامد المسيج بقدسية شكله وفرادته[2].

---

(1) المبدأ الحواري (دراسة في فكر ميخائيل باختين)، ت: تودوروف، ت: فخري صالح، 82-84. وينظر: مسألة النص، ميخائيل باخيتن، ت: محمد علي مقلد، الفكر العربي المعاصر، بيروت، ع (36) 1985، 48.

(2) نظرية التناص: ب.م دوبيازي، ت: المختار الحسني، الثقافة الأجنبية، دمشق، عن الانترنت: www.awu-dam.org .



بعد ذلك عملت (جوليا كرستيفا) على إخراج هذا المصطلح من دائرة جماعة (تيل كيل) ووضعه في "الاستخدام معتمدة على الاستبصار المعمق الذي استخلصته من ميخائيل باختين"[1].

وتحدد كرستيفا النص بأنه "جهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان بواسطة الربط بين كلام تواصلي يهدف إلى الأخبار وبين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة عليه أو المتزامنة معه، فالنص إذن إنتاجية وهو ما يعني:

أ. إن علاقته باللسان الذي يتموقع داخله هي علاقة إعادة توزيع (...) ولذلك فهو قابل للتناول عبر المقولات المنطقية لا عبر المقولات اللسانية الخالصة.

ب. انه ترحال للنصوص، وتداخل نصي، ففي فضاء نص معين تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطفة من نصوص أخرى"[2].

وتقدم كرستينا مصطلح التناص مرادفا ومن ثم فيما بعد بديلا للايديولوجيم، فالتناص لديها "فسيفساء من نصوص أخرى، أدمجت فيه بتقنيات مختلفة"[5]، أما الايديولوجيم والوحدة الإيديولوجية فهي "تلك الوظيفة التناصية التي يمكننا أن نقرأها مجسدة في مختلف مستويات بنية كل نص، والتي تمتد عبر مسره وتمنحه سياقاته التاريخية والاجتماعية"[6].

---

(1) مفهومات في بنية النص، 86.

(2) علم النص، 21.

(5) نقلا عن: تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، محمد مفتاح، 21. وينظر: الخطيئة والتكفير، عبد الله الغذامي، 320-321.

(6) في التعالي النصي والمتعاليات النصية، محمد الهادي المطوي، المجلة العربية للثقافة، تونس ع (32)، 1997، 190-198. وينظر: علم النص، 123.



القضية الأكثر أهمية في بحث كرستيفا في علم النص، تأكيدها على الطابع السيميائي لمفهوم التناص، والتقاطع داخل النص الواحد بين نصوص وثقافات متعددة ومختلفة.

يتحدث رولان بارت عن النص بوصفه جينولوجيا كتابات، وطبقات متنوعة متضمنة داخل النص الواحد، وبذلك يصبح النص مصوغا من كتابات مضاعفة، وما هو إلا نتيجة لتداخل ثقافات متعددة[1]، وهذا ما اصطلح عليه (بارت) بالنص الجامع "أن كل نص هو نص جامع تقوم فيه نصوص أخرى في مستويات متغيرة، وبأشكال قد نتعرفها قليلا أو كثير، وهي نصوص الثقافة السابقة ونصوص الثقافة الراهنة، فكل نص نسيج طارف من شواهد تالدة"[2].

ويضع م. ريفاتير حدا للخلط (على وفق مفهومه الخاص) بين تداخل النصوص، والتناص الذي هو "مجموعة النصوص التي نجد بينها وبين النص الذي نحن بصدد قراءته قرابة، وهو مجموعة النصوص التي نستخدمها من ذاكرتنا عند قراءة مقطع معين"[3].

أما مصطلح تداخل النصوص فما هو إلا ظاهرة تعمل على توجيه قراءة النص وتحدد تأويله، وهي مناقضة للقراءة الخطية[4].

ويقدم (جيرار جينت) بعض الملاحظات التي يحاول من خلالها ضبط عملية التناص، إذ عد أن التناص هو من يمثل موضوع الشعرية لا النص "ليس النص هو

---

(1) هسهسة اللغة، 83.

(2) نظرية النص، رولان بارت، ت: منجي الشملي، عبد الله صولة، محمد القاضي، حوليات الجامعة التونسية، ع (27)، 1988، 81.

وينظر: درس السيميولوجيا، رولان بارت، ت: عبد السلام بن عبد العالي، 87.

(3) نقلا عن: تداخل النصوص، هانس، جورج روبريشت، ت: الطاهر الشيخاوي، رجاء بن سلامة، مجلة الحياة الثقافية، تونس، ع (50)، 1988، 57.

(4) م. ن.



موضوع الشعرية، بل جامع النص، أي مجموع الخصائص العامة أو المقالية التي ينتمي إليها كل نص على حدة"[1].

وبهذا يصبح التعالي النصي- هو جوهر الشعرية، وينصب اهتمام جينت عليه "لا يهمني النص حاليا إلا من حيث تعاليه النصي أي أن اعرف كل ما يجعله في علاقة خفية أم جلية، مع غيره من النصوص"[2].

ويعمل جينت على تصنيف المتعاليات النصية إلى خمسة أنماط رئيسة[3]:

1. التناص، وهو يحمل معنى التناص كما حددته كرستيفا، وهو خاص لدى جينت بحضور نص في آخر (الاستشهاد، السرقة وما شابه).
2. المناص، ويوجد في العناوين الفرعية والمقدمات والذيول، والصور، وكلمات الناشر.
3. الميتانص، وهو علاقة التعليق التي تربط نصا بآخر، ويتحدث عنه (جينت) دون أن يذكره.
4. النص اللاحق، وهي علاقة تحويل ومحاكاة تربط نصا لاحقا بنص سابق.
5. معمارية النص، وتتصل بالنوع الأدبي، شعر، رواية، مسرح، وهو النمط الأكثر تجريدا وتضمينا.

ويحاول (سعيد يقطين) الإفادة من منجز (جينت) ومن سبقوه، ليقدم مصطلح التفاعل النصي، بديلا عن المتعالي النصي، والتفاعل النصي يقوم لديه على ثلاثة أنواع رئيسة تستحيي تصنيفات جينت السابقة، وهي[4]:

(1) مدخل لجامع النص، جيرار جينيت، ت: عبد الرحمن أيوب، 5.

(2) م. ن، 90.

(3) نقلا عن: انفتاح النص الروائي، سعيد يقطين، 97. وينظر: في المتعالي النصي- والمتعاليات النصية، محمد الهادي المطوي، المجلة العربية للثقافة، تونس، ع (32) 1997، 194-196.

(4) انفتاح النص الروائي، 99.
وينظر: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج الحداثية، محمد عزام، 18-189.

1. المناصة: وهي بنية نصية تشترك وبنية نصية أصلية في مقام وسياق معينين.
2. التناص: وهو عبارة عن عملية تضمين بنية نصية ما، بعناصر من بنيات نصية سابقة.
3. الميتانصية: وهي نوع من المناصة، لكنها تأخذ بعدا نقديا محضا، في علاقة بنية نصية طارئة مع بنية نصية أصل.

إن عملية التناص (سواء كانت مقصودة أو غير مقصودة) هي فعل ثقافي في الأساس، تستند على التفاعل الذي ينشأ بين النصوص اللاحقة والنصوص السابقة، على أساس أن المقروء الثقافي جزء لا يتجزأ من تجليات النص[1].

إن عملية قراءة نص ما، على انه مجموعة من النصوص المتداخلة، تعمل على تأسيس تعددية هذا النص بدلا من أحاديته و"تعددية النص تعني تشتت هويته، وتبديد أنظمته الدلالية والخيالية والإيحائية بحيث تصير مرتبطة بغيرها من الأنظمة في النصوص الغائبة"[2].

وهذا ما ذهب إليه (امبرتو ايكو) عندما تكلم عن (الكتابة التناصية)[3] وصعوبة عزل النص عن الاختبار الذي يتولد لدى القارئ من مقاربته لنصوص أخرى.

والرواية جنس أدبي متداخل ومنفتح على أجناس أدبية أخرى، وله القدرة على احتواء النصوص السابقة والراهنة، والتفاعل معها والإفادة منها، فهي جنس أدبي

---

(1) مفهوم التناص بين الأصل والامتداد (حالة الرواية - مدخل نظري)، بشير القمري، الفكر العربي المعاصر (بيروت) ع (60-61)، 1989، 92.
(2) مشكلة التناص في النقد الأدبي المعاصر، محمد أديوان، الأقلام، بغداد، ع(4-6)، 1995، 43.
(3) القارئ في الحكاية، 102.



دائم التحول "ولا يمتلك قوانين قارة"[1]، لذلك يمكن تشبيه التناص الروائي بـــ "فضاءات متنوعة من العلامات وذلك قصد إدراك وظائفه السيميائية"[2].

أولا. التناص الأدبـي:

الرواية شكل أدبي مهيمن (في عصرنا) ومدونة نصية، ذات خواص "كرنفالية"[3]، تتحطم على تخومها "علاقات التراتب وألوان الحواجز"[4]، وتعمل على تكسير الأنساق المنغلقة الجامدة، وتبحث عن هوامش إضافية للالتقاء والاحتواء مع متغيرات العالم، لذلك أضحت نصا مرنا يمتلك القدرة والقابلية على امتصاص ومن ثم تحويل بقية المعارف الإنسانية، خاصة الأشكال الأدبية المختلفة، الرسمي منها والشعبي، الشفاهي والكتابي، الزماني والمكاني، فكانت الرواية أشبه بالحاضنة لهذه الأشكال والمعارف لقدرتها على التحول باستمرار وعدم ثباتها على حال واحدة.

ونص الثلاثية يحفل بالكثير من التناصات الأدبية، منها الواضح الجلي، والآخر الخفي المستتر، ومنها ما يعتمد على المضامين، وما يستند على طريقة البناء، وأنماط التناص الأدبي في نص الثلاثية، تقسم على قسمين رئيسين: الداخلي - الخارجي.

---

(1) مفهوم التناص بين الأصل والامتداد (حالة الرواية - مدخل نظري)، بشير القمري، الفكر العربي المعاصر، ع (60-61)، 1989، 101.

(2) تداخل النصوص، هانس، جورج روبيريشت، ت: الطاهر الشيخاوي - رجاء بن سلامة، الحياة الثقافية، تونس، ع (50)، 1988، 58.

(3) تفسير وتطبيق مفهوم التناص في الخطاب النقدي المعاصر، عبد الوهاب ترو، الفكر العربي المعاصر، بيروت ع (60-61)، 1989، 78-79.

(4) زمن الرواية، جابر عصفور، 44.



أ. التناص الداخلي (المقيد):

يرصد هذا النمط من التناص العلاقات التي تقوم بين نصوص الكاتب المختلفة، ويسمي (ريكاردو) هذا النمط من التناص بـ (المقيد)[1]، لاقتصاره على نتاج الكاتب فقط، والتناص الداخلي يعني كذلك "ارتباط الأجزاء المختلفة للنص بعضها بالبعض الآخر"[2]. فنصوص الكاتب اللاحقة قد تمتص النصوص السابقة، أو تجاورها، أو تتجاوزها، وقد يفسر بعضها البعض، لضمان الانسجام بينها، أو عكس التناقض القائم بينها كذلك.

وفيما يخص كاتبا مثل (عبد الرحمن منيف) له تجربته الحياتية والأدبية والسياسية الطويلة والغنية، فمن المؤكد أن نصوصه تتحاور وتتجاور وان يحاول اللاحق الإفادة من السابق (عن قصد أو غير قصد) على أساس أن تجربة الكاتب (منيف) واحدة يحكمها (التشابه والاختلاف)، وهذا ما ينطبق على خطابه الروائي المتنوع والمتعدد، ومن المؤكد أن هذا الكلام لا يعني أن منيفا يحاول اجترار وتكرار تجربته الروائية، ويدور في فلك ذات الموضوعات التي طرحتها الروايات السابقة، بقدر ما يعني أن نصه الحالي يتداخل مع نصوصه الروائية السابقة على مستويين (البناء والدلالة).

على مستوى الهيكل العام للثلاثية، فهي تقترب في طريقة بنائها من (خماسية مدن الملح)[3]، فكلاهما عمل روائي ضخم، يرصد حكاية بناء دولة، وتحولات مجتمع، وتدخلات الأجنبي، وإشكالية علاقة السلطة بالشعب، ويفيد من التاريخ المعاصر والحديث للمنطقة، ومن المؤكد أن التشابه (الجزئي) على مستوى

(1) نقلا عن: انفتاح النص الروائي، 95.

(2) حول بويطيقيا العمل المفتوح (قراءة في اختناقات العشق والصباح لأدور الخراط)، سيزا قاسم، فصول، القاهرة، مج (4)، ع (2)، 1984، 237.

(3) خماسية مدن الملح (التيه - الأخدود - تقاسيم الليل والنهار - المنبت - بادية الظلمات)، عبد الرحمن منيف.



البناء، يقابله تشابه (جزئي كذلك) على مستوى الدلالة، لكن في مواجهة هذا التشابه ينهض الاختلاف الكبير على مستوى البناء والدلالة، ويعتمد المؤلف في ذلك على آلية تناصية تضمن له المغايرة وعدم الوقوع في فخ التكرار، وهذه الآلية هي: الامتصاص وهي تعتمد على "أن يتعامل النص اللاحق مع النصوص الأخرى بوعي حركي متجدد، مع الإقرار باحترام (...) لتلك النصوص، والاعتماد عليها في رسم الهيكلية العامة للنصوص مع اختلاف في التفاصيل، وتنهض هذه الآلية بمهمتها الإبداعية حينما تعتمد التشرب والتحوير، أي أن يتشرب النص اللاحق معني وأفكار النصوص الأخرى ويستقي منها، فتكون له بمثابة المواد الخام التي يصنع منها ما يريد أو يقوم بتحويرها باتجاه المقصدية التي يهدف إليها النص، فيكون النتاج منسجما مع هذه المقصدية"[(1)].

يتأسس المتخيل وينهض في الروايتين على التاريخي والسياسي، في الخماسية للإدانة وتسجيل حكاية النفط وتعالقاته مع السلطة، وجعل السلطة النفطية رمزا للسلطات العربية جميعها "وانتهى إلى مجانسة الأنظمة التي تعيد إنتاج الهزيمة المتوالدة، اشتق منيف (الرؤية الروائية) من الوقائع التاريخية، ورأى مستقبلا عربيا منهدما، فارتبك وارتد إلى الوراء وتعاطف مع زمن قيمي مضى"[(2)].

أما نص الثلاثية فيعتمد على الذاكرة الوطنية، ومحاكاة الحاضر، برؤية واقعية، ترى أن مقاومة السلطات المهترئة، هي السبيل الأول لمقاومة الغزو الأجنبي، وهي كذلك السبيل لإعادة الإنسان إلى إنسانيته وحفظ كرامته، لذلك كان (قاسم الشاوي) في الثلاثية استمرارا لـ (متعب الهذال) في خماسية مدة الملح، فالأخير يختفي ويتحول إلى رمز لضمير أبناء الصحراء في مواجهة القمع والفساد وانتهاك القيم،

(1) التناص في شعر العصر الأموي، بدران عبد الحسين، أطروحة دكتوراه، جامعة الموصل، كلية الآداب، إشراف أ. د. عمر الطالب، 1996، 39.

(2) عبد الرحمن منيف (الكتابة الروائية كسيرة فكرية)، فيصل دراج، الكرمل، ع (79)، 2004، 25.



أما الأول فانه يختفي ولكنه يعود في نهاية إحداث الرواية ليكون سندا للسلطة الوطنية في مواجهة الأجنبي، ومن أمثلة هذا التناص بين الثلاثية والخماسية، المتشابه على مستوين (البناء (بناء الشخصية))، والمختلف دلاليا "رغم انه لم يحب قاسم الشاوي يوما، ولا وثق به، إلا انه لم يخطئ يوما في تقدير قوته، ما يمكن أن يضيفه لمن يكون إلى جانبه، هذا ما جعل داود يحاول، ويبذل جهدا لكي يكون هذا الرجل معه، فقاسم من الجرأة وسعة الحيلة والسرعة، بحيث يشكل قوة تغير الموازين، وهذا ما دفعه لان يبعث إليه عدة رسل، حاول في البداية إن يغريه، وحاول في فترة لاحقة أن يهدده، لكن قاسم لم يستجيب للإغراء، ولم يخف من التهديد، قال له داود مع واحد من الرسل: سعيد ما هو ابن عيشة يا قاسم، وان تكون مع السلطان خير لك وانفع أن تكون مع الشيطان، مع سعيد وحمادي وما يشابه من الإضراب، فكر أول يوم، وفكر في اليوم الثاني، وفي اليوم الثالث ابعث مع الرسول الجواب. ولم يتأخر الرسول إلى اليوم الثالث. أعاده قاسم قبل أن ينقضي اليوم الأول، مع كلمات شديدة الوضوح: ما تعودنا يا داود أن نرمي ببير شربنا منه حجارة، والى اليوم نتذكر أفضال سليمان باشا علينا، ويلزم غيرنا الذين آواهم سليمان باشا من خوف وأطعمهم جوع أن يتذكروه ويتذكروا أولاده"[1].

هذا الدال النصي المجتزأ من الثلاثية، ما هو إلا أنموذج، قد يتقاطع مع دوال أخرى في خماسية مدن الملح[2]، وهو (ونماذج أخرى) يمثل طريقة بناء (شخصيات + أحداث) لها ما يشابهها في الخماسية، وبهذا نكون إزاء نمط تناصي على مستوى البناء لا على مستوى الدلالة العامة للنص التي تختلف في الثلاثية عنها في الخماسية.

الأنموذج الثاني لطريقة بناء الشخصية، هو شخصية (الآخر الأجنبي) (ريتش) في الثلاثية، والتي تتقاطع مع شخصية هاملتون مكتشف النفط، وعالم الآثار،

(1) الرواية، 1/ 106-107.

(2) التيه، 104-106.



وعميل المخابرات الأمريكية في الخماسية، وتتقاطع كذلك وتكاد تتماهى مع شخصية (بيتر ماكدونالد) في رواية (سباق المسافات الطويلة) ومع ماكدونالد رجل المخابرات البريطانية القادم إلى الشرق لإنقاذ شرف الإمبراطورية العجوز، وهو ذات الهدف الذي سعى إليه (ريتش) في ارض السواد، وهذا ما يجعل من هذه الشخصية امتدادا لشخصية (ماكدونالد)، ويتضح ذلك من خلال الكثير من الدوال النصية التي نجد لها شبها في (سباقات المسافات الطويلة) من خلال وصف الشرق: المناخ - التقاليد - العادات - الناس، إذ يصف (ماكدونالد) الشرقيين "لا يمكن فهم هؤلاء الشرقيين بسهولة، إذ بقدر ما هم بسطاء، بقدر ما هم بغاية التعقيد والغموض، حتى اقرب الناس إليك لا تستطيع أن تكتشف ما يدور في رأسه، إذ كثيرا ما تفاجئك تصرفاته وردود فعله، لماذا يتصرف الناس بهذا الشكل؟ لماذا تكون ردات فعلهم على هذا النحو؟ (...) لا بد من التأكيد أن هؤلاء الشرقيين لهم طبائع خاصة وغريبة، فهم اقرب إلى الحذر والارتياب، يشكون كثيرا في كل شيء"[1].

أما (ريتش) في ارض السواد، فيقدم صورة قريبة من الصورة السابقة "هؤلاء الشرقيون ملتبسون ومجبولون بالفوضى والتناقض، لا تميز فيهم الغني من الفقير، أيهم الطيب وأيهم الماكر ومن هو الفرح ومن هو الحزين، بل أكثر من ذلك تبدو عليهم الغبطة حين يوقعونك في خطأ كبير، أو لم تسعفك فراستك بالمقدار الكافي لتحديد الصفات والمراتب"[2].

وفي مقطع آخر "بغداد مدينة خادعة، هكذا قال ريتش لنفسه، وهو عائد من ديوان الباشا، فالعيون الصادة، والوجوه الكتيمة التي يمر بها لا تقول شيئا واضحا، ومع ذلك تعبر عن الكثير. وإذا افترض سابقا انه أصبح على دراية بهذه المدينة وناسها نتيجة إقامته الطويلة ومن خلال المعلومات التي تصله، يكتشف الآن انه لا

(1) سباق المسافات الطويلة، (رحلة إلى الشرق)، عبد الرحمن منيف، 99.

(2) الرواية، 1/ 260.



يعرف إلا القليل، يكتشف أن أفكار الناس وعواطفهم تغلفها طبقات سميكة من البعد والإنكار والمجهول، حتى لكأنه لم يعش هنا طوال هذه المدة"[1].

وفي مقطع آخر كذلك "- من الصعب فهم ردود فعل هـؤلاء الشرقيين، إذ بالإضـافة إلى أنهم لا يفصحون عن رأيهم بصراحة، فإن وجوههم كتيمة، واغلب الأحيان مضـللة، وبالتـالي لا تعبر عن شيء واضح أو محدد بحيث لا تستطيع أن تقدر ما إذا كانوا مـوافقين أم لا، هـل هم سعداء أم لا؟

- ولكنه كان يبتسم على الدوام؟
- هذا جزء من المكر الذي يلجؤون إليه، يسمعون ما نقوله لهم، لكن لا تعرف ماذا سيفعلون، بل وفي أحيان كثيرة يفعلون عكس ما نتوقع!"[2]

إن هذا التكرار لدوال نصية في أكثر مـن عمـل لمنيـف لا يعنـي اجـترارا لأفكـار سـابقة، بقدر ما يفصح عن مقولة ثابتة في خطابه الروائي، تعبر عن العلاقة بين (الأنا المحليـة والآخـر الأجنبي)، ونظرة وموقف هـذا الأجنبـي إلى أهـل الـبلاد، وهـي نظـرة ثابتـة لا تتغـير بتغـير الأزمنة والأمكنة ولا حتى الشخصيات، لذلك كانت نهاية (ريتش) مشـابهة للنهايـة التـي آل إليها مصير (ماكدونالد) في (سباق المسافات ...) فكلاهما كان أنموذجا للاندحار البريطـاني في الشرق في فترة زمنية معينة، وتبديا في خاتمة المطاف أقرب إلى الحالمين المكسورين مـنهما إلى المقاتل المهزوم.

وبذلك عمق تواتر الدوال النصية البعد العلامي لعملية التناص، وابتعد بها عن التكرار والاجترار ليقترب من حركية الدوال التي رسخت وأكدت على النسق الثابت في الرؤيـة التـي لا تميل إلى التغيير.

من التناصات الداخلية الأخرى في الثلاثية، بعض المقاطع التي تقـترب في طريقـة بنائهـا اللغوي من رواية (قصة حب مجوسية)، وهذه المقاطع تختص بالعلاقة

(1) الرواية 3/ 59.
(2) م. ن، 3/ 129.

القائمة بين (نجمة) و(بدري)، إذ تبتعد اللغة عن التقريرية والمباشرة وتقترب من اللغة الشاعرية الموحية[1].

فضلا عن التناص على مستوى البناء العام للرواية (الشخصيات)، هناك تناص على مستوى المضمون، و(التناص المضموني)[2]، يرتكز على المدلول أو المدلولات المتعددة والثابتة في أكثر من عمل، فخطاب منيف الروائي يحمل أكثر من مقولة ثابتة، حاول أن يغير في دوالها ولكن المدلول بقي واحدا. فروايات (سباق المسافات الطويلة - شرق المتوسط - الآن هنا أو شرق المتوسط ثانية، حين تركنا الجسر - الأشجار واغتيال مرزوق) تعالج موضوعات متعددة: السلطة - القمع - القهر - الهزائم المتكررة - انكسار الأحلام - تصادم الوطني والأجنبي.

وهذه الموضوعات نجد لها صدى في ثلاثية (أرض السواد) من التدخل الأجنبي إلى القمع الداخلي مرورا بالموضوع الذي شغل منيف وهو فشل مشروع النهضة، إلى غيرها من التساؤلات التي يحاول أن يطرحها عبر خطابه الروائي ككل.

ب. التناص الخارجي (العام):

إذا كان التناص الداخلي قيد اهتماماته بالعلاقات التي تنشأ بين نصوص الكاتب المختلفة، فإن التناص الخارجي، أو العام في اصطلاح (ريكاردو)[3]، يهتم بعلاقة نص الكاتب بنصوص غيره من الكتاب[4].

---

(1) الرواية، 1/ 403-405.

(2) التناص في شعر العصر الأموي، بدران عبد الحسين، أطروحة دكتوراه، جامعة الموصل، كلية الآداب إشراف أ.د. عمر الطالب، 1996، 125.

(3) نقلا عن: انفتاح النص الروائي، 95.

(4) حول بويطيقيا العمل المفتوح (قراءة في اختناقات العشق والصباح لأدور الخراط)، سيزا قاسم، فصول، القاهرة، مج (4)، ع (2)، 1984، 236.



ونص الثلاثية لا يبدأ من ذاكرة مصفرة، بل العكس، فهو مثقل بذاكرة طويلة وغنية، حاول منيف أن يتعامل معها بوعي فني، فكان نص (أرض السواد) بوتقة انصهرت فيها نصوص أدبية متعددة، كان البعض منها ظاهرا عن طريق آليات تناصية (الاقتباس - التضمين - الاجترار) أما الأغلبية فقد أصبح من الصعب تحديدها وفرزها لاندماجها الكلي في نسيج نص الثلاثية ولاعتمادها على آليات تناصية ضمنت لها هذا التوازي.

المناص الشعري الذي افتتحت الثلاثية به، هو أول أشكال التفاعلات النصية، التي تواجه القارئ بشكل مباشر، وتعتمد على آلية التضمين، وتتصف هذه المناصة الشعرية على وفق (يقطين) بما يأتي[1]:

1. إنها بنية نصية مستقلة بذاتها متكاملة ولها بداية ونهاية.
2. عند الانتقال من النص (البنية النصية الأصل) إلى المناص (أو العكس) ننتقل من صيغة إلى أخرى، ومن زمن إلى آخر، ومن فضاء إلى غيره.

ينهض المناص على أربع قصائد مختلفة لشعراء مجهولين، يعودون إلى فترات زمنية مختلفة، وقصدية الكاتب في أن يجعلهم مختلفين واضحة، فيبدأ بشاعر سومري يقول:

"يا سومر، أيها البلد العظيم بين جميع بلدان العالم
أنت مغمورة بالنور الثابت الراسخ الذي ينشر
من مطلع الشمس إلى مغربها النواميس الإلهية بين جميع الناس ..."[2]

بعد ذلك يأتي شاعر بابلي، يقول بعد أن دهمت البلايا ارض السواد:

"إني، يا إلهي، عبدك المنيب
أدعوك دعوة من أثقلته الذنوب
وقلبه يخفق أسى وحسرة

(1) انفتاح النص الروائي، 112.
(2) الرواية، 1/ 11.



نظرة منك بها حياة المرء

فأنظر إلي وهبني منك عطفا"[1]

ومن ثم يقول احد الشعراء الغرباء بعد أن دمرت المدينة:

"أيها الرب، أنانا، لقد دمرت المدينة

كقطع الخزف المهشمة ملأ اهلوها جنباتها

هدمت أسوارها وناح الناس

ناحوا عند البوابات العالية، حيث كانوا يتنزهون (...)

إيه أنانا، أن أور قد خربت وأهلوها قد شتتوا"[2]

أما نشيد النهوض من جديد، فيأتي على لسان نرجال:

"ترتدي النور

وتحني رؤوس المتكبرين

قوية هي أياديك، ورحب هو صدرك

وما أن تشع عظمتك الرهيبة

فإن المسيء والشرير لا بد أن يرتميا

في أصداع الأرض"[3]

رثاء المدن العراقية القديمة في الأشعار السابقة، يتعالق في البدء، مع تاريخ هذه المدن التي حاول نص الثلاثية تسجيله في حقبة تاريخية لاحقة لسومر وأكد وأور، فكانت المدن الحديثة/ القديمة (بغداد/ الموصل/ السليمانية/ كركوك/ البصرة ...)، والوظيفة الأولى للمناصات الشعرية تهيئة القارئ، واستدراجه إلى موضوع الثلاثية، فالأشعار توحي بالتاريخ المتكرر لهذه البلاد، وفي ذلك إشارة مهمة لطبيعة

(1) الرواية، 1/ 11.

(2) م. ن، 12-13.

(3) م. ن، 1/ 13.



(ارض السواد) التي تعيد اجترار تاريخها في حلقات متكررة (وتاريخ دوري)[1] يؤكد على ثنائيات: النور/ الظلام، الحضارة/ التخلف، البناء/ الهدم، الحياة/ الموت، الإشراق/ الأفول، وبهذا تعمل المناصات الشعرية على تجذير الألم، وتعميق الرؤية المأساوية التي تحكم هذه الأرض ولا تتغير بتغير الأزمنة والشعوب، وتصبح هذه المناصات أشبه بالنصوص المحيطة بالنص الأصلي، والفضاءات الرمزية التي تؤرخ بالمتخيل والمرجعي لأزمنة حضارية للعراق المغرق في القدم، مانحا "هذا التوظيف للنصوص الشعرية عبر ثيمات: التفاخر بالعراق/ الأسى على البلايا التي داهمته/ تدمير الغرباء لأور ... امتدادا في زمن الرواية (...) التخييلي، ومهيأة بذلك لتقاطع مرجعي وجمالي"[2].

إن هذه العلامات الرئيسة التي تكونت عبر التفاعل النصي بين نص الرواية ومناصات أشعار المقدمة، لا تنغلق عند هذا الحد، بل تنفتح في آخر هذه المناصات على علامات أخرى تعزز من الثنائيات السابقة، وتحيل على أحداث الرواية بأكملها وعلى تاريخ العراق وحاضره ومستقبله متخذة من أسطورة النهوض من تحت الرماد والدمار (طائر العنقاء) أساسا لها ومنطلقا جديدا لهذه الأرض، وبذلك تتحدد هذه العلامات مع العلامات السابقة، لتؤكد على الثنائيات عبر تواتر نصي يتحد فيه التسلسل التاريخي مع المخيال السردي في التعبير عن تلك العلامات، وتحيل أشعار المقدمة كذلك (ذات الطابع الرثائي المأساوي) على الأشعار العربية القديمة التي قيلت في رثاء المدن العربية ولا سيما مدينة بغداد.

من الأشكال التناصية الأخرى، محاولة الكاتب، تأسيس نصه على مرجعيات حكائية عربية والتأكيد على استلهام التراث السردي العربي القديم والاتكاء عليه في محاولة لتحديث وتأصيل الشكل الروائي العربي، وتجذيره بإعادته إلى منابعه

---

(1) آركيولوجيا الفرح والحداد في أرض السواد، سعيد الغانمي، عن الانترنت.

(2) أرض السواد بين المادة التاريخية والإخراج الروائي، شكير فيلالة، بحث عن الانترنت: www.aljabriabed.com، critique.htm.



الحكائية الأولى، وهذه المرجعيات تتراوح بين الأمثال الشعبية، والحكايات الشعبية، وأساليب القص العربية القديمة.

من ابرز الأساليب التي اعتمدت الثلاثية عليها ما يسمى بـ (الخطوط المتوازية) التي تعرض لأكثر من خط سردي مع اختلاف أو تشابه الأزمنة والأمكنة والأحداث والشخصيات، ويؤطر هذا النمط في بناء الحدث، نمط آخر هو (التضمين) الذي يعتمد على تناسل الحكايات عن الحكاية الأصل، إلا أن التوازي هو المسيطر، فكان الاعتماد على التداعيات الحكائية المرتبطة بأنساق بنائية (حكائية) عربية قديمة تعود جذورها إلى حكايات ألف ليلة وليلة، ويعود الاهتمام بالأنماط السردية العربية القديمة في نص الثلاثية إلى محاولات وجهود منيف في تأصيل الفن الروائي العربي، ومحاولاته إيجاد صيغ حكائية عربية تتميز بالانفتاح على الآخر والتأكيد على انتمائها لجذورها العربية القديمة.

إن استعمال منيف لطرائق قص قديمة تزاوج بين التاريخي والمتخيل والرسمي والشعبي، فهناك الأشعار العربية الفصيحة والعامية والمثل الشعبي والأهزوجة الشعبية، كان مهما وضروريا لإثراء اللوحة الدقيقة والصادقة التي عبرت عن ارض السواد واحتوتها بـ (شخوصها - أمكنتها - عاداتها - تقاليدها - مناخاتها ...) لذلك كان الاعتماد على أكثر من حكاية ترتبط بوشائج مختلفة ومتعددة، وتفترق عنها في بداية أحداث الرواية، ثم تعود لتتقاطع معها في أوقات مختلفة.

وتتناص (ارض السواد) مع الكثير من الروايات العربية والعالمية، فالثلاثية اعتمدت على سرد أكثر من حكاية، وعلى وجهات النظر المتعددة، وهذه طرائق بناء معروفة في الروايات العالمية، ولكن هناك تناصات واضحة، فنجد على سبيل المثال لا الحصر - أن القصة التي تتناول شخصية (زينب كوشان) تتقاطع في الكثير من تفصيلاتها مع روايات (فرانز كافكا) التي تضع الفرد (الهش) أمام السلطة (القوية) بكل تجلياتها، وتحاول أن تفصح عن القطيعة التامة بينهما،



فـ (زينب كوشان)[1] تكاد تشابه بطل (القلعة) فعلى الرغم من محاولاتها العديدة للوصول إلى السراي إلا أنها لم تفلح في ذلك أبدا، وبقيت معظم الأوقات تدور خارج السراي باحثة عن منفذ للوصول إلى هناك "ما كادت أن تمر أيام على زينب وهي تدور على بيوت المحلة لاطلاع الجميع على الوثيقة، وحتى تحول اسمها من زينب ملا ضيف إلى زينب كوشان ولأن عددا من الخبثاء في صوب الكرخ سايروها وأيدوها، فقد أضافوا على الكوشان تواقيع وأختاما كثيرة، مما استدعى إضافة ورقة بعد أخرى، إلى أن أصبحت الأوراق كومة، حملتها زينب مرات عديدة للسراي كي تحصل على حقها، وفي كل مرة يطلب أن تنتظر وان تحتفظ بالأوراق لكي تعرض على الباشا! (...) يقول الذين يشفقون على زينب، باعتبارها امرأة فقيرة ووحيدة، وقد بلغت هذا العمر المتقدم، إنها يمكن أن تموت في ذات اليوم، أو في اليوم الذي يليه، لولا أن هذه القضية تشغلها، وبالتالي تؤخر موتها (...) الآن بعد الأحداث التي وقعت، ترفض زينب كل ما يقال، وتفرض التسليم أيضا ورغم أن الحراس الجدد للسراي طردوها وطلبوا منها أن تبتعد عن البوابة، فقد استمرت تذهب إلى هناك كل صباح، وبدأ الحراس يتظاهرون أنهم لم يروها، أو لا تعني لهم شيئا أو خطرا"[2].

إن إحساس زينب بالانسحاق الدائم والهشاشة أمام جبروت السلطة، جعل منها تدور في حلقة مفرغة وبذلك يتحول النص -المتداخل في علاقة تناصية غير مباشرة مع نص سابق- إلى علامة مهمة في جسد الرواية تدل على ضعف الإنسان العادي واغترابه أمام سطوة الدولة ومؤسساتها المختلفة، وتعمق الإحساس الفردي لدى المواطن بالقطيعة التامة الموجودة بينه وبين السلطة بكل تجلياتها.

---

(1) ينظر: فصل – الشخصية – العلامة، المبحث الغول، جـ الشخصية الرمزية.

(2) الرواية، 1/ 67-69.



ثانيا. التناص التاريخي والأسطوري والديني (مرجعيات التناص):

تتداخل النصوص الأدبية مع غيرها من النصوص غير الأدبية، ذات المرجعيات المختلفة والمحددة، وهذا التداخل يكون في أحيان كثيرة ضمن عملية واعية تحكمها رؤية جمالية يخطط لها الروائي مسبقا، فالاتكاء على التاريخي والديني والأسطوري تحكمه غايات كثيرة يتضح بعضها في نص الرواية ويغيب اغلبها، لينفتح الخطاب الروائي على قراءات وتأويلات متعددة، تفيد في بعض الأحيان من المرجعيات المتعددة المتواجدة في النص، وتقترب في أحيان أخرى من "كثافة النص ولذلك كانت القراءة السيميائية للنص الأدبي قراءة منفتحة فهي تشكل سننها الخاصة بها، وتؤطر نظامها وفق اتساع المعنى ذاته، وتبني نظاما من خلف نظام وتكشف عن معنى من خلف معنى"[1].

إن الدلالة تنحصر في كثير من الأمور بـ (مرجعياتها)[2]، إذ يعتمد في كثير من الأحيان في تفسيرها على هذه المرجعيات التي تمثل "الأبعاد الاجتماعية، والثقافية، والتاريخية، والسياسية والفكرية والجمالية التي تمثل الروافد والخلفيات الأساسية للنص الأدبي"[3].

إن تعدد مرجعيات النص يمتد من النصوص إلى كل الظواهر الفنية وغير الفنية، فـ (النص) ليس بمعزل عن باقي المعارف والنصوص بل إن وجوده يعتمد على التقاطع والتفاعل معها.

(1) مفارقة النص الأدبي لمرجعه، نور الدين السيد، 189. ضمن كتاب (السيميائية والنص الأدبي).

(2) اللغة والمعنى والسياق، جون لاينز، ت: عباس صادق، 14.

(3) البدائل اللسانية في الأبحاث السيميائية الحديثة، رابح بوحوش، 68. ضمن كتاب (السيميائية والنص الأدبي).



إن المرجعيات التناصية الأكثر وضوحا في نص الثلاثية، هي التاريخية والأسطورية ومن ثم الدينية بنسبة اقل، وقد يكون لهذه المرجعيات حضور مادي مباشر، أو غياب يتجلى من خلال الحضور الرمزي أو الإيحائي.

أ. التناص التاريخي:

ينهض نص الثلاثية على إحداث وشخصيات تاريخية تعود إلى بدايات القرن التاسع عشر، ويتقاطع مع هذا التاريخي في بناء الرواية، المتخيل السردي، وبما أن موضوعات (الشخصيات والأمكنة، وبعض الأحداث التاريخية) قد تم تناولها في فصول سابقة، فإننا سنتوقف عند نماذج مغايرة ودالة على التناص التاريخي.

1. العنوان (ارض السواد):

العنوان بنية لغوية اشارية أولية، ترصد اللقاء الأول بين النص ومرسلة من جهة ومتلقية من جهة أخرى، وبهذا يتحول العنوان إلى علامة تواصلية دلالية، ونص أصغر يفارق أو يطابق النص الأكبر، "وسيميائية العنوان تنبع من كونه يجسد أعلى اقتصاد لغوي ممكن ليفرض أعلى فعالية تلق ممكنة، مما يدفع إلى استثمار منجزات التأويل"[(1)].

والعنوان يدل على وضعية لغوية شديدة الافتقار[(2)]، لذلك يرتكز في فهمه على (النص) وعلى العلاقات وطبيعتها (مرجعية - رمزية - إيحائية - تناصية)، ويرتبط هذا الفهم للعنوان بوصفه "مفتاحا إجرائيا في التعامل مع النص في بعديه الدلالي والرمزي"[(3)].

يسجل عنوان الثلاثية -في قراءة أولى- بنية تركيبية شديدة الافتقار وهشة، لا تساعد على تحديد جنس الخطاب ومحتواه، كما انه لم يعضد بعنوان فرعي

---

(1) سيمياء العنوان، بسام قطوس، 36.

(2) العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، محمد فكري الجزار، 19-21.

(3) خطاب الكتابة وكتابة الخطاب في رواية (مجنون الأمل)، عبد الرحمن طنكول، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، فاس، ع (9)، 1997، 135.

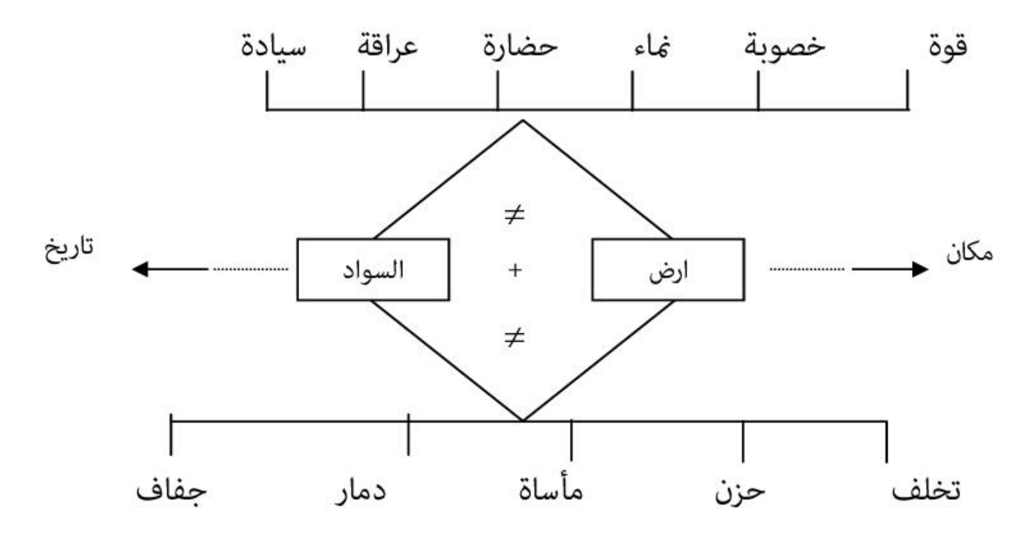


يؤازره في تحديد الدلالة المطلوبة من العنوان الرئيسي ولكن ما يلاحظ أن مناصات الناشر ساعدت في تحديد (هوية - تاريخ - مكان) النص فعملت موجهات للعنوان أولا ومن ثم للنص.

تحيل البنية العنوانية للثلاثية على معطيات خارج نصية يحكمها المرجع التاريخي، فـ (أرض السواد) تتناص مكانيا وتاريخيا مع موقع وتاريخ العراق، وقديما اشتهرت هذه البلاد بهذه التسمية نسبة إلى خصوبة أراضيها وكثرة البساتين وخاصة تلك المزروعة بأشجار النخيل، مما يشكل واحة خضراء عند أطراف الصحراء العربية، وهذه الدلالة (المكانية)، تبقى هشة، ما لم تتقاطع مع تاريخ العراق، الذي يؤشر إن خصوبة هذه البلاد جعلت منها مركز استقطاب لأولى الحضارات الإنسانية، ومن ثم تعاقب أمم ودول وإمبراطوريات عليها، هذا عن التاريخ الرسمي، أما تاريخ سكان البلاد فيحيل بدوره على علامة شديدة الالتصاق بـ (العنوان) وهي (السواد) التي تؤشر في مدلولها الأول على الأحزان والمصائب والمآسي التي عاشت مع الإنسان على هذه الأرض، وكذلك على الخصوبة والنماء ومن ثم تحيل على السيادة (الحضارة) إذ كان اللون الأسود (راية) لأكثر من دولة إسلامية ولا سيما الدولة العباسية التي كان شعارها السواد الدال على السيادة والقوة والمنعة والحضارة.

إن بنية العنوان شديدة الالتصاق بنص الرواية، وتحيل مباشرة على موضوعاتها، على الرغم من ارتباطها بفترة تاريخية محددة - إلا انه وبتعاضد المتخيل السردي معه، ينفتح على ثلاثة أزمنة (الماضي - الحاضر - المستقبل) ويصبح بينة اختزالية، يعمل النص (نص الثلاثية) على شرحها وتفسيرها، وهذه البنية تحمل في طياتها دلالات المفارقة، عندما تشير في وقت واحد إلى (الحزن - المأساة - الدمار - الجفاف - التخلف) و(الخصوبة - النماء - الحضارة - العراقة - السيادة - القوة) كما في الترسيمة الآتية:





وبهذا تطرح بنية العنوان ذات المشاكل التي طرحتها البنية النصية الكبيرة من تعالق وتداخل التاريخي مع المتخيل، والسلطوي مع الشعبي، وتعايش الأحزان والأفراح على هذه الأرض، وتحاول قراءة الحاضر في مرآة الماضي لترسم وتحدد صورة المستقبل.

2. المقدمة التاريخية:

يحتفي منيف في مجمل خطابه الروائي بما يسمى بـ (المناصات) التي تأتي على أشكال مختلفة، لكن وظائفها واضحة ومحددة، فهي تمهد للموضوع الأساسي الذي تطرحه الرواية، وتفسر غموضه، وغالبا ما تعامل منيف مع الوثائق في مناصاته فهو يصدر (شرق المتوسط) بفقرات عن الإعلان العالمي لحقوق الإنسان، و(سباق المسافات الطويلة) بمقتطفات من أقوال ومذكرات رجال السياسة والجاسوسية الانكليزية، أما (قصة حب مجوسية) فنلاحظ أنها صدرت بأشعار وأمثال فارسية لها علاقة بمتن وموضوع الرواية.



أما ثلاثية (ارض السواد) فصدرت بمناص هو الأطول من بين المناصات الأخرى في رواياته السابقة، فـ (حديث بعض ما جرى)[1] مقدمة تاريخية مختزلة من كتب تاريخية متعددة، وخاصة كتاب المؤرخ عثمان بن سند "مطالع السعود في أخبار الوالي داود" الذي يعد المؤرخ الرسمي للوالي (داود) وهذا ما يطرح إشكالية ما يسمى بـ (تاريخ السلطة الرسمي) بوصفه (محكيا حقيقيا)[2] مقارنة مع المحكيات التخيلية، ويمثل كذلك نصا سلطويا تم انجازه تحت اكراهات سياسية وضغوطات مهيمنة، وإغراءات سخية قد تدفعه (النص) إلى منطقة التزلف والتزوير المقصود لبعض الحقائق والعمل على إلغاء الثقافة المعارضة[3].

إن (حديث بعض ما جرى) مناص يؤدي عدة وظائف في البنية النصية للثلاثية، ففضلا عن تعالقه النصي (الفضاء - الشخصيات - الأحداث)، مع النص الأدبي، وعمله فرشة تاريخية تمهد للقارئ للدخول في أجواء الرواية، وخاصة القارئ الجاهل بتاريخ العراق في تلك المرحلة التاريخية، وهي تلخص الأحداث السابقة لظهور داود، وتفسر بعض الأحداث التي وقعت في بداية الرواية ولا يجد لها القارئ تفسيرا.

أما الدلالة الأهم المنبثقة من استعمال هذا النص التاريخي في بنية الرواية فتعود إلى إشكالية (تاريخ السلطة والتاريخ المغيب أو تاريخ المهمشين)، فمنيف يقدم للقارئ في بداية الرواية (التاريخ الرسمي/ السلطوي) بلا تدخل منه إلا في حدود الاختزال والاختيار المقصود ثم يعمد بعد ذلك إلى وضع النص المضاد للنص الرسمي (كتابة التاريخ روائيا) وهو النص المعارض (المتخيل) الذي يقدم تفسيرات أخرى ويفتح مجالات لقراءة وتأويل التاريخ، ويعطي بعدا علاميا للنص

---

(1) الرواية، 1، 15-24.

(2) من النص إلى الفعل (أبحاث التأويل، بول ريكور، ت: محمد برادة – حسان بورقية، 135.

(3) النص التاريخي بين الدلالة والتقريرية والهرمنيطيقا، إبراهيم القادري بوتشيش، علامات، المغرب ع (16)، 2001، عن الانترنت موقع سعيد بنكراد، saidbengrad.free.fr.



(نص الرواية)، عندما يكشف عن أحادية التاريخ الرسمي وتعددية وانفتاح الخطاب الأدبي الروائي، وهو بذلك (يضمن) في المتخيل قطعة من التاريخ ليجذر هذا المتخيل في الواقع، وفي ذات الوقت يمنح هذا التاريخي أبعادا فنية بتقاطعه مع المغيب، ويفتح أجواء الثلاثية (المحصورة بالقرن التاسع عشر) على الحاضر والمستقبل.

ب. التناص الأسطوري:

لم تنشأ الرواية عن فراغ، بل أفادت من أجناس أدبية (حكائية) كثيرة، وكانت لها جذور سردية موغلة في القدم، تعود أصولها إلى الملاحم والأساطير والحكايات الشعبية[1]. وهذه العلاقة المرجعية بين الرواية وجذورها القديمة، لم تنقطع حتى الآن، بل استثمرت ووظفت في النصوص الروائية على المستويين البنائي والدلالي، لذلك بقيت الرواية تحمل في طياتها ملامحا ونزعات أسطورية وملحمية.

وفي خطاب منيف الروائي هناك ملامح أسطورية واضحة في روايات (خماسية مدن الملح) (شرق المتوسط) (النهايات)، ومتوارية في الأخرى، ولكنها موجودة ومنسوجة بدقة، إذ تصبح جزءا من نسيج النص العام، يصعب فرزه وتحديد ملامحه وجذوره، إلا انه واضح الدلالة ويخدم فكرة النص الأساسية، لذا استعان منيف في (الثلاثية) بالأساطير والملاحم ليعمق من دلالات الأفكار التي طرحتها الثلاثية، وسنحاول أن نحدد تناصين مهمين اتكآ على المرجعيات الأسطورية والملحمية وحملا دلالات مهمة وواضحة في نص الثلاثية، وهذان التناصان حملا شكل التناصات المضمونية.

(1) ينظر: - الأسطورة والرواية، 7-10 و 30-34.

- نظرية الرواية، جورج لوكاش، ت: الحسين سحبان، 142.

- الملحمية في الرواية العربية، 29 – 41.



1. الفيضان[1]:

تتقاطع حكاية الفيضان في الثلاثية مع الروايات الأسطورية والدينية (التي تدخل في باب التناص الديني) لحادثة الفيضان[2]، وعلى الرغم من أن الفيضان ظاهرة طبيعية لأنهار ارض السواد في مرحلة ما قبل بناء السدود إلا أن منيفا أضاف لهذه الظاهرة الطبيعية الكثير من الملامح الأسطورية لتتغير معها دلالاتها وإيحاءاتها بما يخدم دلالات النص الكلية.

الفيضان (في نص الثلاثية) ظاهرة جبارة لا قبل للإنسان أن يتعامل معها أو يردها، لذلك فهو يدمر كل شيء وينشر الهلاك والموت في الأماكن التي يمر بها، ونجد أن الناس في ارض السواد يتحسبون جيدا لهذه الظاهرة التي يعلمون مدى سطوتها ودمارها، لذلك يبتعدون عن الأماكن المنخفضة، ويحاولون أن يحضوا دورهم ومزارعهم "صحيح أن الفيضان يتعاقب سنة بعد أخرى، كما تتعاقب الفصول، ويتحسب له الجميع ويخافونه، لأنه إذا جاء قويا يقضي على البشر والحيوانات، ويترك آثارا على الزرع والبيوت، إلا أن أملا يظل يخامر الكثيرين، ويتحول الأمل إلى صلاة وتضرع أن يكون فيضان هذه السنة رحيما، بحيث يصل إلى حد معين ثم يتراجع، دون أن يجتاح ويدمر، كما يفعل في بعض السنين، هذا الأمل يبقى ملاذ الناس، مع احتياطات قليلة يلجئون إليها، لأن لا شيء يمكن أن يقف في وجه الفيضان إذا تجاوز حدا معينا (...) ومع أن فيضان النهر يأتي عادة أوائل الربيع، بعد أن يدب الدفء في الأرض، وبعد أن تكون خضرة الزرع قد بدأت تملأ العيون والقلوب فقد يتقدم موعد الفيضان، لكنه لا يتأخر كثيرا، حين يتقدم يتشاءم الناس وتستبد بهم المخاوف لان معنى ذلك أن أمطارا غزيرة هي التي عجلت بقدومه، أما الثلوج في أعلى منابع النهر، فلا تزال تنتظر دورها لتذوب،

(1) ينظر: فصل العلامة الزمنية، البنية السردية الثالثة، الوحدة الخاصة بالفيضان.

(2) ينظر: مغامرة العقل الأولى (دراسة في الأسطورة – سورية وبلاد الرافدين، فراس السواح، 153.



وتنقذف إلى المجرى مع الوحول وأغصان الأشجار، وكل ما تصادفه المياه في طريقها الطويل"[1].

يشكل الفيضان بمرجعياته الواقعية والأسطورية (الطوفانات البابلية والسومرية) علامة مركبة ذات دلالات مختلفة، توحي في تجليها الأول وتناصها مع الأسطوري بـ (التدمير) ومن ثم تؤشر على الفساد وما يتركه من عوامل في ظهور الدمار سواء أكان هذا التدمير ذاتيا (السلطة وتوابعها) أم خارجيا (العدو الأجنبي) وهذا التجلي للعلامة يتعالق مع التجلي الثاني الذي يتناص كذلك مع الأسطوري والديني ويوحي بـ (التطهير) ومن ثم التجديد والأمل والبناء والوحدة والتضامن.

ويقحم منيف هذه الظاهرة (الفيضان) في أجزاء الرواية الثلاثة، مما يوحي بطابعها التطهيري/ التدميري، وبالطابع التكراري لها وتداخلها مع الرؤية المأساوية التي تحكم أجزاء الرواية.

2. الرحلة:

من الاشكال التناصية الأخرى التي تمدنا بها الثلاثية، التناص مع الرحلة في الأساطير والملاحم ومن المعلوم أن الرحلة تنشأ في الحكاية الأسطورية والملحمية (الاوديسا - كلكامش) نتيجة لصراع ذاتي أو خارجي، يدفع البطل إلى مغادرة المكان الأصلي باحثا عن فضاءات جديدة تحقق له ما كان يصبو إليه[2].

وقد عرفت الرواية هذا الشكل التناصي ذا الملامح الأسطورية منذ (دون كيخوته) حتى الرواية المعاصرة.

وفي الرواية رحلات كثيرة أهمها التي قام بها (ريتش) إلى الشمال وهي تأخذ شكل الرحلة الاستكشافية، ولكن الرحلة الأهم، والتي تتقاطع دلاليا وبنائيا مع

---

(1) الرواية، 1، 64-65.

(2) ينظر: - قوة الأسطورة، جوزيف كامبل، ت: حسن صقر – ميساء صقر، 191-193.

- هندسة المعنى في السرد الأسطوري الملحمي (كلكامش)، 102.

الأساطير والملاحم وتشكل بعدا علاميا واضحا، هي الرحلة التي يقوم بها (بدري سيفو) في نهر دجلة[1]، وقد شكلت الرحلة لـ (بدري) طريقا للبحث عن (نجمة) ومن ثم بداية فهم جديد للأمور، وقطيعة تامة مع السراي، أما (سيفو) فقد تبدت له الرحلة فضاء للبحث والتجريب، ومن ثم التحول والتغيير "فجأة تفتحت روح سيفو. أو ربما انفجرت، ولا بد أن تكون تلك الرائحة الملعونة، والتي تختلف عن رائحة الجرف، هي التي حركته، خضته تماما، وغيرت مسار الدم في عروقه (...) فجأة أحس بالخسارة والضياع، وترافق ذلك مع الحزن حين تصور نفسه يترنح مثل دابة بين الجرف والشيخ صندل، فمنذ أن فتح عينيه على الدنيا لا يتذكر إلا انه يواصل هذه الرحلة الدائرية التي لا تنتهي، رحلة عمياء إلى درجة لا يتصور إن عاشها، كيف استطاع أن يواصل تلك اللعبة المجنونة، وعيناه أغلب الوقت نحو الأرض بين الجرف وتلك البيوت التي لا يسمع فيها غير الشجار والشتائم"[2]..

هذا عن الرحلة الروتينية اليومية التي تتكرر بشكل دوري بين النهر وبيوت المحلة، وترتبط بمهنته، (سقاء المحلة) واستغرقت اغلب سنوات حياته، أما الرحلة النهرية (التغيير/ البحث)، فيصفها (الراوي) "سيفو بعد الرحلة النهرية، وبعد أن سافر بدري إلى كركوك تغير أصبح إنسانا مختلفا تماما، حتى هو لا يعرف ماذا جرى له أو كيف، أصبح نزقا ميالا للمشاكسة، كما أصبح العمل الذي يقوم به عبئا ثقيلا اقرب إلى الهم (...) هل تغيرت رائحة الماء؟ هل تغير شكل النهر؟ يجزم سيفو أن شيئا ما تغير، انه متأكد من ذلك، فإذا كانت فصول السنة تغير لون الماء، وبعض الأحيان مذاقه، وإذا كان شكل النهر لا يثبت على حال إذ يتسع أو يضيق، تعتكر المياه أو تصفو تبعا للأمطار والفيضان الذي يأتي من بعيد، ويقدر ذلك من يعرف المواسم، متى ترتفع مياه النهر، ومتى يأتي الفيضان، فإن الأمر لسيفو اكبر

---

(1) ينظر: فصل العلامة الزمنية، البنية السردية الثانية، الوحدة الأولى.

(2) الرواية، 1/ 480-481.



من ذلك واخطر، وقد أحس بذلك بجسده وروحه، هذا ما جعله عصبيا، ضيق النفس، وما جعله يفكر بطريقة مختلفة عن أية فترة سابقة"[1].

إن رحلة (سيفو) لم تكن مليئة بالمخاطر والمغامرات (مثل رحلة كلكامش) ولم يكن هو إنسانا صاحب قدرات خارقة (نصف اله ونصف بشر) بل إنسانا عاديا حاول أن يجد معنى لحياته التي ضاعت في مكان واحد (محلة الشيخ صندل) فجاءت الرحلة لتحدث هذا التغيير.

إن الرحلة بتعالقاتها الأسطورية والملحمية شكلت علامة بارزة ومهمة في نص الثلاثية، وحددت بموجبها أشكال التغيير التي أصابت بعض الشخصيات، والقطيعة التي أقامتها هذه الشخصيات بين ماضيها وحاضرها، ومحاولاتها الانعتاق من الروتيني، والاقتراب من أجواء/ تجارب تحقق لها تصالحا مع ذواتها وانفتاحا على فضاءات مغايرة.

جـ. التناص الديني:

يحفل نص الثلاثية بأشكال مختلفة من التناصات الدينية، التي اندمجت وتداخلت في هذا النص، وتختلف هذه الأشكال، فمنها ما يأتي على شكل اقتباس مباشر لآية قرآنية أو حديث شريف، ومنها ما تداخل مع الأخبار والحكايات الدينية.

فمن التناصات الدينية الواضحة في الرواية والمتقاطعة كذلك مع التناصات الأسطورية (تناصات الفيضان/ الرحلة) فمن المعلوم أن القرآن الكريم (والكتب الدينية الأخرى) تطرقت إلى موضوعة (الطوفان وقصة النبي نوح (عليه السلام)[2]. وتحاول الرواية أن تمزج بين هذه التناصات ضمن رؤية فنية

---

(1) الرواية، 2/ 7-8.

(2) سورة هود، من الآية 25 إلى الآية 49.



لتؤكد على فكرة التدمير ومن ثم التطهير، أما الرحلة فتتناص مع رحلات وأسفار المتصوفة[1]، التي تبتغي الحقيقة والتغير والتحول الذي يحصل بعد الشدة.

من التناصات التي تعتمد على الأخبار والحكايات والموروث الديني ما جاء في النص الآتي "بعد أن مرت أسابيع على الفيضان، بدأت تسمع قصص من نوع غريب: قيل إن الكيخيا بعد أن قضى أياما في مراقد الأئمة، واشترك في رفع الصلوات والابتهالات، رأى رؤى عديدة، بعضها صالح وبعضها يدعو إلى الخوف والتشاؤم، وقد فسرت بضرورة أن يلتزم احد الأمكنة المقدسة لا يغادره، ولا بد من مواصلة الدعاء هناك، لان بعد الشدة الفرج، إذ سوف يستجيب الله ويرفع الكرب عن الناس، وقد احتار الكيخيا في اختيار المكان، حتى فكر في الذهاب إلى سامراء، وقال احدهم في تبرير هذا الاختبار إن هناك (جب الغيبة) وربما حان وقت ظهور المهدي المنتظر"[2].

يتقاطع هذا النص مع نصوص وأفكار وأمكنة دينية منها: الرؤية وتأثيراتها، وأنواع هذه الرؤية ودلالاتها المختلفة، وهناك كذلك الأمكنة المقدسة (مراقد الأئمة) (جب الغيبة) المرتبط بالإمام المهدي، وهذه العلامات الدينية ترتبط بـ (الفيضان) وفكرة الرجل المخلص وكثرة الفساد والتدمير والتطهير وبهذا تعمل هذه العلامة الدينية على تعميق وترسيخ دلالات العلامة التي صاحبت ظاهرة الفيضان، مما يعطي لهذه العلامة الرئيسة (الفيضان) امتدادا وسعة في نص الرواية، وعمقا في تعدد واختلاف مرجعياتها، وتعالقا مع اغلب العلامات الرئيسة والفرعية في نص الثلاثية.

---

(1) مدرسة توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، محمود طرشونة، فصول، القاهرة، مج (17)، ع (1)، 1998، 33.

(2) الرواية، 3/ 126.



- محاولة تركيب/1:

استفاد نص الثلاثية من النصوص الأدبية والتاريخية والأسطورية والدينية، الكتابية والشفاهية، الرسمية والشعبية، وأقام معها علاقات نصية على مستوى البناء ومستوى الدلالة، وهذه العلاقات أفرزت علامات تناصية تضافرت بدورها مع العلامات الشكلية في بلورة الدلالات العامة لنص الثلاثية الذي تبدى نصا مركبا من نصوص وحقول معرفية متعددة.

وقد اختلفت أشكال وآليات التناص فمنها ما اعتمد على التناص المباشر (الاقتباس - التضمين - الاجترار - الشرح ...) ومنها (وهو الغالب) ما اعتمد على التناصات غير المباشرة، إذ تتوارى النصوص الأصلية، وتذوب في نسيج النص الأصلي، وتغدو عملية الكشف عنها صعبة ومعقدة.

وشكل التراث العربي بمرجعياته المختلفة وأصوله المتنوعة، المرجعية الأهم للتناصات في الثلاثية، وجاء هذا الاتكاء على التراث العربي لما يمتلكه من خصائص حضارية وثقافية واجتماعية، ولمحاولات منيف تأصيل الشكل الروائي العربي ورفده بانجازات هذا التراث.

وبسبب طبيعة بناء نص الثلاثية المعتمد بشكل كبير على التاريخ، لذ فقد شكلت التناصات التاريخية الحضور الأبرز من بين أنماط التناصات الأخرى.





المبحث الثانـي
العلامـات الاجتماعيـة

عندما اقترح (دي سوسير) علما يدرس العلامات في كنف الحيـاة الاجتماعيـة[1]، اعتمـد في ذلك على معطيات عديدة أقرها على شكل ثنائيات، من أهمها تمييزه بين اللغة (اللسـان) والكلام، وحدد عن طريقهما، العلاقة الجدلية بـين اللغـة والمجتمـع، وعـد (اللسـان) نظامـا علاميا (شفرات)، سابقا الاستعمال الفعلي للغة، وهو مجموعة أنظمة تسري على سائر أفـراد الجماعة اللغوية، وهو بذلك يمثل الجانب الاجتماعي من اللغة بخلاف (الكـلام) الـذي يمثـل الجانب الفردي منها.

والعلاقة بين اللغة والمجتمع علاقة داخلية جدلية، فاللغة جزء من المجتمـع، بمعنـى أن الظواهر اللغويـة هـي ظـواهر اجتماعيـة، والأخـيرة هـي (جزئيـا) ظـواهر لغويـة[2]. وهـذا التحديد للعلاقة بين اللغة والمجتمع دفعه إلى أن يقرر أن "اللغـة منظومـة علامـات أودعهـا مراس الكلام في الجمهور المـتكلم، وان المنظومـة ناتجـة عـن تبلـور اجتماعـي، وان الطبيعـة الاجتماعية هي طابع داخلي للمنظومة"[3].

إن اللغة حقيقة اجتماعية تتأسس وتتبلور في ضـوء الـروابط والعلاقـات الاجتماعيـة[4]، ولا يمكن عزلها عن محيطها الخارجي، وحتى لو تم ذلك العزل - على سـبيل التجريـد - فـإن العمل الفعلي للغة يتم في نظام ثقافي عام، وبما أن عمـل الثقافـة، هـو "تنظـيم العـالم حـول البشر بنائيا، والثقافة تلد فعل البناء وحركته، وبهذه الطريقة فإنها تخلـق محيطـا اجتماعيـا حول البشر، هذا المحيط الاجتماعي مثل

---

(1) علم اللغة العام، 34.

(2) الخطاب بوصفه ممارسة اجتماعية، نورمـان فيركلـو، ت: رشـا عبـد القـادر، الثقافـة الأجنبيـة، دمشـق، عـن الانترنت: www.awu-dam.org.

وينظر: فرديناند دي سوسير (أصول اللسانيات الحديثة وعلم العلامات)، 85 – 86.

(3) اللسانة الاجتماعية، جولييت غارمادي، ت: خليل احمد خليل، 17.

(4) جدلية علم الاجتماع بين الرمز والإشارة، اينو دوزي، ت: قيس النوري، 182.



المحيط البيولوجي، هو الذي يجعل الحياة ممكنة، لا من حيث هي حياة عضوية، وإنما من حيث هي حياة اجتماعية"[1].

إن هذا الربط بين اللغة والمجتمع، قد سبقته محاولات عديدة لربط الفكر والأدب بالمجتمع، على أساس أن العلاقة بين الفكر والمجتمع، هي علاقة جدلية، تتم على وفق جدل خلاق، وهذه العلاقة ليست أحادية بل هي علاقة قائمة على التفاعل بين المرجعيات الاجتماعية والفكر، على وفق القوانين الكلية والجزئية للوجود الإنساني التاريخي وظواهره المختلفة، وهذه العلاقة مختلفة ومتفاوتة وذلك طبقا لنوعية العناصر المكونة لبنية الفكر في مرحلة معينة ونوعية الفكر ذاته[2].

إن الدراسات التي رصدت علاقة الأدب بالمجتمع قد انبثقت مع جهود (جان بانيست فيكو) الذي عد الأدب جزءا من المؤسسة الاجتماعية والسياسية للدولة في كتابه (العالم الجديد) الذي ركز فيه على التطورات والعلاقات الاجتماعية وأثرها في نشأة واضمحلال الأشكال الأدبية المتنوعة.

بعد هذا قدمت (مدام دي ستال) كتابها (الأدب في علاقاته بالمؤسسات الاجتماعية)، ورأت فيه أن الأدب صورة للمجتمع الذي يوجد فيه، ومن ثم كان لنظرية (تين) موقعها الهام في تبلور النقد الاجتماعي، وكذلك جهود (ماركس وانجلز) في هذا المجال عن طريق ربط الأدب بالواقع[3].

يعد (لوكاش) احد ابرز النقاد الذي حاولوا إرساء قواعد لـ (سوسيولوجيا الرواية)، ويعتمد لوكاش في نظريته على مفاهيم عدة: (الانعكاس) الذي ينص على أن الأدب هو انعكاس لمجتمعه، و(تغريب) الكاتب في المجتمع الرأسمالي، و(الشمولية) التي

---

(1) حول الآلية السيميوطيقية للثقافة، 297. ضمن كتاب (أنظمة العلامات).

(2) في المرجعية الاجتماعية للفكر والإبداع، محمد الطيب محمد، 7.

(3) المذاهب النقدية (دراسة وتطبيق)، عمر محمد الطالب، 168 – 169.



تعبر عن المشكلات الأيديولوجية والأخلاقية للمجتمع البرجوازي المحكوم بصراع الطبقات، و(البطل الإشكالي) الباحث عن القيم الأصيلة في عالم متفسخ[1].

وقد عمل (لوسيان غولدمان) على تطوير آراء (لوكاش) في البينوية التكوينية، وصاغ نظرية لا تتوقف عند حدود المضمون بل تتجاوزه إلى الشكل الأدبي، مؤكدا على وجود فرق كبير بين "البنيوية التكوينية وسوسيولوجيا المضامين والأشكال، ففي الثانية يظهر العامل الفني كانعكاس حتمي للمجتمع وللوعي الجمالي، بينما يكون عاملا أساسيا من عوامل هذا الوعي الجمالي في البنيوية التكوينية"[2].

وحاول كل من (باختين وبيرزيما) أن يرصدا علاقة الرواية بالمجتمع، فالأول عد العلامة اللغوية مركزا "للصراع والتناقض أكثر من كونها حيادية في تركيب معين: إنها لم تكن قضية سؤال عن (ماذا عنت الإشارة) ولكن مسألة التقصي عن تاريخها المتغير، نظرا لأن الجماعات الاجتماعية المتصارعة والطبقات والأفراد والحوارات قد سعت لتعديلها وإشباعها بمعانيهم (...) واحترم باختين ما يسمى بالاستقرارية النسبية للغة، وانه لا يمكن تحويلها إلى مجرد رد فعل لاهتمامات اجتماعية، ولكنه أصر أن لا وجود للغة ما لم تتأثر بعلاقات اجتماعية معينة"[3].

أما (بيير زيما) فقد جمع في كتابه (من أجل سوسيولوجيا النص الأدبي) بين سوسيولوجيا النص (النص بنية مستقلة) والسيميولوجيا (النص بنية تواصلية) وبذلك تضافر كل من المظهر الاستقلالي والمظهر التواصلي من اجل التعبير عن القيم والمعايير الاجتماعية، لذا تسعى (سوسيولوجيا النص الأدبي) إلى تمثيل البنيات النصية بوصفها بنيات لسانية اجتماعية[4].

---

(1) نظرية الرواية، 18-19. وينظر: فضاء النص الروائي، 136 – 137.

(2) المنهجية في علم الاجتماع الأدبي، لوسيان غولدمان، ت: مصطفى المسناوي، 12 – 13.
وينظر: في البنيوية التركيبية (دراسة في منهج لوسيان غولدمان)، جمال شحيد، 79.

(3) مقدمة في النظرية الأدبية، تيري ايغلتن، ت: إبراهيم العلي، 126.

(4) فضاء النص الروائي، 141.



العلاقة بين الرواية والمجتمع، علاقة تلازمية تفاعلية، ويتأتى ذلك لكون النص الروائي له القدرة على "تجسيد البنيات الاجتماعية بشكل أجلى من النص الشعري من خلال بعده النثري وخلقه لعالم اجتماعي [متخيل] يتفاعل مع العالم الاجتماعي المعاش"[1].

والرواية ارتبطت بشروط واقعها (شكلا ومضمونا) فهي "ممارسة مشروطة بزمانها"[2] وتحمل الكثير من التناقضات الاجتماعية والأيديولوجية للفضاء التاريخي الذي تمت فيه.

إن الرواية في الجزء المبكر من تاريخها كانت اقرب إلى سير الحياة وعرض لمجتمع[3]، وبقيت هذه الصفة/ العلاقة على الرغم من الأشواط التي قطعتها الرواية، فالمجتمع يعد المرجع الرئيسي للنص الروائي الذي يتحول إلى "كائن اجتماعي فور انجازه لينتمي إلى الحركة الاجتماعية ويؤثر فيها"[4].

إن العلامة الاجتماعية تعمل في اغلب الأحيان على تنظيم الحياة الاجتماعية والدلالة عليها، والدال في هذه العلاقة المرتبطة بـ المرجع، هم (الأفراد والجماعات أو العلاقات القائمة بينهما، والإنسان هو مادة العلامة وحاملها، وهو الدال والمدلول في الوقت نفسه، أي انه علامة، فالحياة الاجتماعية لعبة يلعب فيها كل دوره الخاص[5]. وغالبية العلامات الاجتماعية تتصف بالتعليل والطبيعة الأيقونية "فليس صدفة أن يكون المرسل، في الاتصال الاجتماعي حاملا العلامة،

---

(1) انفتاح النص الروائي، 140.

(2) دلالات العلاقة الروائية، فيصل دراج، 119.

(3) مقدمة إلى مشكلات علم اجتماع الرواية، لوسيان غولدمان، ت: خيري دومة، 13. ضمن كتاب، القصة - الرواية- المؤلف (دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة).

(4) مضمرات النص والخطاب، سليمان حسين، 73.

(5) سيمياء التواصل الاجتماعي، بيير غيرو، ت: محمد العماري، علامات، المغرب، ع (12)، 1999 عن الانترنت موقع سعيد بنكراد: saidbengrad.free.fr.



وان يكون في الآن ذاته مرجع هذه العلامة، إن هذا الانصهار الحاصل بين الذات والموضوع، لا يمكنه إلا أن يوفر تداخل أصول الوظيفة المرجعية والوظيفة العاطفية"[1].

* العلامة الاجتماعية في أرض السواد:

ثلاثية ارض السواد، رواية جماعية، تعتمد على تعدد وجهات النظر، وعلى الخطوط الحكائية المتوازية وهي أكثر من مجرد سيرة حياة لوالٍ معين، أو سرد مرحلة معينة من تاريخ العراق الحديث، وهي تبتعد قدر الإمكان عن البطولة الفردية، لتقدم بديلا لذلك، وعيا جماعيا، يتأسس على جملة قضايا فكرية وحضارية واجتماعية، حاول منيف أن يعرضها برؤية فنية تنأى عن التسجيل التقريري.

أولا. العلامة الاحتفالية:

وهي شكل من أشكال التواصل بين الجماعات، إذ أن العلامة الاحتفالية/ الطقوسية تبثها الجماعة باسمها، وبذلك تكون هي في موضع المرسل لا الشخص الفرد، ووظيفة هذه العلامات في الحياة، خلق المشاركة الجماعية والتواصل بين الجماعات، وتعبر كذلك عن تضامن الأفراد وولائهم والتزاماتهم الدينية والقومية والاجتماعية، كما أقرت في مجتمع معين[2].

ويرصد نص الثلاثية مجموعة من الاحتفالات والطقوس التي يتداخل فيها الموروث الشعبي مع الديني، وتنبثق عنها مجموعة من الدلالات المختلفة.

وسنعرض لثلاثة نماذج مختلفة، الأول يبين الاحتفال (الرسمي) الذي أقامته السلطة (العسكرية) بمناسبة الانتصار على تمرد الجنوب "أقيم احتفال ثان في القلعة، كان هذا الاحتفال مختلفا عن ذلك الذي أقامه الوالي. فقد جرى ليلا، وضم العسكريين وأصدقاءهم، ودعي إليه عدد محدود من المسئولين، إضافة إلى جوقة

---

(1) السيمياء، 123-124.

(2) سيمياء التواصل الاجتماعي، بيير غيرو، ت: محمد العماري، علامات، المغرب، ع (12)، 1999 عن الانترنت، موقع سعيد بنكراد: saidbengrad.free.fr.



من الموسيقيين والراقصات، وغنى فيه وأجاد: ثامر المجول، كان اغلب العسكريين بملابس عادية بسيطة، خلافا ليوم الاحتفال الكبير، وان حرص بعضهم على وضع الأوسمة وتقلد السلاح، أما باقي الحضور فقد تميزوا بالأناقة المفرطة والعناية باختيار الألوان والأزياء، التي تساعد دون ما خطأ كبير، في تحديد مواقعهم الاجتماعية وأهميتهم في سلك الوظيفة. أما النسوة اللواتي رافقن أزواجهن فكن قليلات نسبيا، بالمقارنة مع عدد الرجال، وقد خصص لهن بهو واسع، وهذا البهو بمقدار ما يعتبر مفصولا عن القاعة الكبيرة التي جرى فيها الاحتفال، فانه مرتبط بها أفقيا، حيث لا يحجزه إلا قاطع خشبي مشبك من احد الجوانب"[1].

من أهم الصفات التي يتميز بها المقطع السابق -بوصفه بنية نصية دالة وعلامة اجتماعية- الطبيعة الأيقونية التي تجعل للنص اللغوي امتدادا أيقونيا متخيلا، فضلا عن ذلك يتبدى الإنسان (الشخصيات) مركز العلامة، ويشكل طرفيها الرئيسين (دال + مدلول)، وتتحول هذه البنية النصية ذات الطبيعة الايقونية إلى عنصر تقيين في هذه اللوحة المكتوبة، لتتمظهر عند القراءة (عناصر التضمين) شيئا فشيئا.

يحمل النص السابق روح المفارقة، فالاحتفال كان شكلا من أشكال الاتصال بين مجموعات معينة تنتمي إلى العالم السلطوي (العسكري)، لكن هذا الاتصال كان يحمل دلالات الانفصال عن العامة (الشعب)، فالاحتفال كان مقصورا على النخب السياسية والعسكرية.

من العلامات الدالة على الانتماء إلى مجموعة/ طبقة معينة الملابس (العسكرية + المدنية) والأوسمة العسكرية التي تخلد زمن الانتصار، والأسلحة علامة دالة بوضوح على الانتماء للطبقة العسكرية، كذلك حفل النص بإشارات وعلامات اجتماعية دلت على وضع المرأة في تلك الفترة التاريخية المحددة

(1) الرواية، 1/ 361.



(بدايات القرن التاسع عشر)، وعن التناسب بين عدد الرجال وعدد النساء في المناسبات العامة، والمقصورة -المعزولة- التي أقيمت للنساء، تحمل معها دلالة عدم الاختلاط في المناسبات إلا في حدود ضيقة.

إن النص (المكثف) محمل بالعلامات الاجتماعية، التي يتناسل بعضها عن بعض، وتكمل أحداها الأخرى وتعمل على رسم صورة للمجتمع، في زمن معين.

الأنموذج الثاني يقدم صورة لاحتفال ديني/ شعبي (عيد الفصح) في مدينة الموصل "أما الألوان، ألوان ملابس النساء والأطفال، وحتى ألوان البيض المسلوق، فقد فتنتها تماما، كانت زاهية متألقة وشديدة التنوع وكما قالت لريتش:

- ربما لا يتكرر مثل هذا المهرجان من الألوان في مكان آخر!

وريتش الذي هز رأسه موافقا ربما لم ينبته، بما فيه الكفاية، للألوان التي تشير إليها ماري، لذلك تابعت:

- يبدو لي أن هؤلاء الناس البسطاء يختارون ألوانهم، إذ قد تبدو ألوانها مباشرة، وبعض الأحيان فجة، لكن بمجموعها تظهر منسجمة وتناسب كل شيء حولهم! نتيجة الفرح الداخلي الذي سيطر على ماري، خاصة حين شاركت في احتفال أقيم في قرية مسيحية قريبة من الموصل، ورأت مهرجان الألوان أيضا، ولكن كان يبدو في القرى أكثر زهوا وأكثر التحاما بالطبيعة"[1].

العلامة الاجتماعية الواضحة في هذا النص، الارتباط الوثيق بين الإنسان وعالم الطبيعة المحيط به، وهذا الارتباط يصل إلى حد التماهي، والعلامة الاجتماعية توثق من ذلك من خلال التركيز على الملابس (طبيعتها - ألوانها - تعددها - عدم انسجامها - الألوان الزاهية - التألق) كل هذه العناصر التعيينية تشكل جزءا مهما في المقطع السابق، له دلالالته التي تؤكد على الانتماء إلى عالم

(1) الرواية، 2/ 82 - 83.



الطبيعة، وهو انتماء غير مقصود في تلك الفترة بقدر ما فرضته ظروف تاريخية واجتماعية معينة، فضلا عن ذلك يقدم المقطع رؤية مخالفة تتم عن طريق الآخر (ريتش/ ماري) لهذا المجتمع الشرقي، ومن ثم تتم مقارنته مع مجتمعاتهم الغربية.

إن هذا النص يطرح رؤية مغايرة للاحتفال والطقوس الدينية، لذلك تتحول الملابس فيه من مجرد علامة دالة على وضع اجتماعي معين، إلى علامة مركبة، تحمل في طياتها المعنى الأول (الدلالة الاجتماعية) وتدل كذلك على التماهي بين الإنسان والطبيعة (المكان)، وبهذا فهي تعبر عن التحرر والانطلاق والانتماء.

الأنموذج الأخير، يقدم احتفالا للنصر الذي تم إحرازه في الفرات الأوسط، وهذا الاحتفال يتداخل مع طقوس شهر رمضان، فضلا عن كونه احتفالا شعبيا "خلال أسابيع قليلة امتلأت بغداد برنين الكلمات، لم تبق ساحة، لم تبق قهوة، ولم يبق صحن جامع من الجوامع الكبيرة، إلا وانعقدت الاحتفالات، وتوالى الشعراء، وضجت الأجواء بأبيات الشعراء من كل الأوزان، ولأن جزءا من هذه الاحتفالات أقيم في شهر رمضان، وقد اختلطت تلك الليالي بالدعاء والشعر معا، فقد تحولت إلى مهرجانات لا تخلو من المنافسة والتحدي، كما أصبحت فرصة للسهر والسمر والذكريات، وأخذت تستقطب الناس الذي يأتون إليها من أمكنة بعيدة لتبادل الزيارات، لتبادل الأخبار، وأيضا لتمضية الوقت، كي يذهبوا بعد ذلك لتناول السحور في بيوتهم، ثم ليستيقظوا متأخرين في اليوم التالي"[1].

يقدم النص بوصفه (علامة اجتماعية) ثلاث دلالات مرتبطة بـ الاحتفال الرسمي الذي أقامته السلطة، الدلالة الأولى تؤكد على الانفتاح المصاحب للاحتفال الشعبي أمام الفئات المتعددة من الشعب، بينما كان الاحتفال الرسمي منغلقا إلا على فئة محدودة، الدلالة الثانية كذلك تقارن بين الحفلتين، ففي الأولى كان الاهتمام بالغناء وجوقة الراقصات، أما الثانية فتؤشر على الاهتمام بالشعر ومكانته في المجتمع

---

(1) الرواية، 3/ 83.

العراقي، أما الدلالة الثالثة فترتبط بالطقوس الرمضانية وما تفرضه هذه الطقوس من عادات وتقاليد مصاحبة لهذا الشهر.

ثانيا. الترتيب الطبقي:

تقدم الثلاثية رؤية واعية للمجتمع العراقي في بدايات القرن التاسع عشر، وتحكم هذه الرؤية ثلاث علاقات متداخلة فيما بينها، الأولى العلاقة بين (الوطني/ الأجنبي - الشرق - الغرب) والثانية بين المركز (الحضر) - الإطراف (الريف - البدو)، والثالثة تخص المركز (رصافة/ كرخ - سلطة/ شعب)، العلاقة الأولى والتي تخص ثنائية (شرق/ غرب)، تدور حول مبدأ القوة/ الضعف، وتتجاور معه ثنائية أخرى (تحضر/ تخلف) (الشعوب المتحضرة/ الشعوب الهمجية/ المتوحشة)، وهذه الثنائيات المرتبطة بالآخر الغربي بينت في الفصول السابقة وفي أكثر من موضع.

أما الثنائية الثانية والتي يركز عليها منيف في مجمل خطابه الروائي، وخاصة في (ارض السواد) فهي تعتمد على تقسيم المجتمع (العراقي) على وفق الثنائية المعروفة (الحضر- البدو)، ويقدم الخطاب الحضر وهم متمركزون في المدن وخاصة (بغداد)، أما البدو فهم في الصحراء، وهم مصدر قلق للدولة "قال داود لنفسه بعد أن توالت الأخبار عن قاسم، ثم تأكدت: هؤلاء البدو يعرفون شيئا واحدا، وقد أتقنوه لفرط ما أدمنوا عليه: أشغال الدولة، إنهم لا يعرفون الحرب، صحيح أنهم يقاتلون، لكنهم لا يستطيعون التمييز بين النصر والهزيمة، وربما لا تعنيهم هذه القضية، فقط يريدون خصما، حتى ولو كان وهما كي يحاربوه، وبهذه الطريقة يشعرون بوجودهم وأهميتهم، أما إذا غاب الخصم فعندئذ يأكلون أنفسهم إلى أن يتلاشوا، ويبدو أنهم لا يريدون التلاشي على الأقل الآن"[1].

وهذه الرؤية الخاصة للبدو تتعلق بالسلطة (داود باشا)، أما (ريتش) فانه ينظر إلى سكان الأطراف على أنهم جميعا من البدو، حتى الأكراد "الأكراد بدو كذلك،

---

(1) الرواية، 1/ 114.



فإذا كان بدو العرب يسكنون الصحارى، فإن بدو الأكراد يسكنون الجبال، وكل زعيم منهم يفترض انه الأجدر، ويجب أن يطيعه الآخرون، والطرفان لم يصلا بعد إلى درجة يمكن أن يتحدث معهم بالقضايا السياسية، لان السياسة بالنسبة لأي منهما، مجموعة من الطرائف والأمثال والحكم الميتة"(1).

صورة المجتمع العراقي يقدمها منيف في خطابه الروائي، عبر ظاهرة الصراع بين البداوة والحضارة، بين المركز والأطراف، والدولة وحركات التمرد، فالعراق مهد الحضارة، وفي الوقت نفسه مركز للبداوة، كذلك يخضع المجتمع العراقي "النظامين متناقضين من القيم الاجتماعية، قيم البداوة الآتية إليه من الصحراء المجاورة، وقيم الحضارة المنبعثة من تراثه الحضاري القديم"(2).

وتعرض الثلاثية صورة للصراع الدائر بين الدولة وبين العشائر البدوية، التي تميل إلى عدم الوثوق بمؤسسات الدولة، والعلاقة القائمة بينهما قائمة على الشك المتبادل، لذلك تعمل العشائر البدوية على تقويض سلطات الدولة بالتمردات المتكررة، إن الصراع بين البدو والدولة، يمثل علامة اجتماعية مهمة تؤشر على التحولات الاجتماعية والتاريخية التي تصيب بنية المجتمع وتعمل على تحويله من طور إلى آخر.

إن إبراز هذه القيم أو الصراع بينهم يتم عند مقارنة مجتمعات المدن مع المجتمعات الصحراوية أو الريفية، والمرتكزة على عدم الثقة بين الطرفين.

وعلى الرغم من أن الثلاثية تقدم مدينة (بغداد) مركزا للتحضر والمدنية والسلطة، إلا أن هذا المركز ينطوي على مفارقة، فالمدينة ذاتها، تقسم على قسمين، الأول (الرصافة) وهو علامة على الحضارة والسلطة، والثاني (الكرخ) علامة مكانية اجتماعية تنفتح على قيم الصحراء، أكثر من انفتاحها على الجانب الآخر لمدينة بغداد، وعن طريق محلات/ شخصيات (الكرخ) نرصد العلاقة بين السلطوي

---

(1) الرواية، 3/ 183.

(2) دراسة في طبيعة المجتمع العراقي، علي الوردي، 12.

والشعبي، ودائما ما تقوم هذه العلاقة على الشك بنوايا الطرف الآخر، ويتحول هذا الشك في محاولة لعدم التماهي، إلى السخرية من محاولات الآخر التقرب، ونجد ذلك في الأنموذج الآتي:

"- مصر بذيك الفترة انقلبت، تغيرت. ما ظل شيء بمكانه، حتى الشوارع والملابس والأسماء تغيرت، ما أقدر أقول أحسن أم لا، لكن أهم شيء: الغازيتا!

يعرف انه بهذه الكلمة الأخيرة يضع الناس أمام لغز كبير. تتركز عليه العيون:

- شنو اللي قلته، نعمان أفندي، انه أهم شيء؟

- الغازيتا ... أي نعم الغازيتا!

ويأتيه أكثر من صوت: شنو هذي البلية، يا نعمان أفندي؟ (...)

- بدل ما الواحد يسولف للثاني شنو صاير بالدنيا، الغازيتا هي اللي تسولف، تقول منو جا من السفر، منو مات، منو ترفع، كل هذا مكتوب بالغازيتا، والناس تقرأه وتفتهم.

لا تزال الفكرة مبهمة وأكثر تشويشا عن قبل فيسأل احدهم:

- يعني مثل المنادي أبو الطبل؟ (...)

- يعني مثل كتب التاريخ؟

- لا يا معود هذي تحكي عن كل يوم بيومه، شنو صاير وشنو راح يصير (...)

- وهذي المختومة على الكاغد تطلع مرة بالسنة، بالشهر؟

- لو راد نابلوين كان يقدر يطلعها كل يوم، بس قال لروحه مرة بالأسبوع يكفي! (...).

- يعني صاحبنا نابليون جا لمصر حتى يعلم أهل مصر شعر العرب ودين الإسلام؟

- لازم تعرف مولانا، أهل مصر هم اللي يكتبون بالغازيتا!

- يعني كل واحد شايل ختمه وواقف بالسرا حتى يدمغ الكاغد؟



- مولانا المكاين هي اللي تشتغل وحدها، لا اكو مهر ولا اكو دفعة! (...)

وتضج المجموعة بضحك صاخب في الوقت الذي يكون نعمان قد بدأ يستعد للمغادرة. كان لا يخفي ابتسامته، ويقول في نفسه: أهل بغداد عينهم وكحة، ما يصدقون إلا اللي تشوفه عيونهم"[1].

ثالثا. المهنة:

ترتبط هذه العلامة الاجتماعية، بالعلامة التي سبقتها (الترتيب الطبقي)، وكذلك بنمط الشخصية، إذ يعتمد في توزيع المهن على مبدأ (التفاوت الطبقي)، فتغدو المهنة أشبه بالبنية الاجتماعية المنغلقة على مجموعة معينة.

تعرض الثلاثية قمة الهرم السلطوي في المجتمع العراقي في القرن التاسع عشر، ممثلا بالمماليك، بدءا بالوالي (داود باشا) ونائبه والموظفين العاملين في السراي، وكبار ضباط الجيش، وبهذا أصبحت المناصب العليا في الدولة حكرا لهذه الفئة التي حكمت العراق زهاء القرن والنصف، ولا يقدم الخطاب إلا أنموذجا واحدا (لشخصية شعبية) حاولت اختراق هذا النسق السلطوي المنغلق (بدري الحاج صالح العلو)، وانتهى هذا الاختراق -كما بينا سابقا- بمقتل هذه الشخصية، ويؤشر ذلك على المساحات الضيقة التي تم فيها التقاطع بين شخصيات النسق السلطوي، والشخصيات الشعبية، وهذا يدل على نمط العلاقة القائمة بينهما، والمؤسسة على الإقصاء والتدمير.

من النماذج الأخرى للمهن ودلالاتها الاجتماعية، وارتباطها بطبقة اجتماعية معينة، مهنة (الصراف) في بغداد، إذ كانت مرتبطة فقط بالطائفة اليهودية "لو أن واحدا غيره كان مرشحا لمركز صراف باشي ورفض، لبدأ الحرب فورا، لكنه لم يفعل. حتى لما أراد ساسون أن يستدرجه إلى الحرب كان عاقلا ولم يستدرج، قابل محاولات ساسون بأعصاب باردة وكأن الأمر لا يعنيه، إذ كان يصدر عن قناعة أساسية: الحرب التي يؤقتها الآخرون ويدعونك لخوضها، ستكون فيها مدافعا،

---

(1) الرواية، 1/ 255-257.



والدفاع اغلب الأحيان، نصف خسارة، أو خسارة مؤجلة (...) كان يحس منذ وقت مبكر انه أولى من ساسون بمنصب صراف باشي، لم يقل ذلك لسعيد باشا أو لحمادي مباشرة، ولكن جعلهم يتأكدون أنهم بحاجة ماسة إليه ولخدماته فهو يعرف كيف يكون موجودا ومفيدا في الوقت المناسب، ولا يتردد في اتخاذ قرارات تكلفه مالا لا يستعاد، ومع ذلك لا يتأخر في أن يقوم بها"[1].

مهنة (الصراف) كانت محل نزاع بين شخصيتين في الرواية (عزرا وساسون) فكلاهما شخصية تحب المال وتعمل على جمعه وتوظفه فيما يخدمها ويخدم مصالحها الشخصية، ومصالح الطائفة (اليهودية)، لذلك نجد (عزرا) في خاتمة الرواية يتعاون مع (ريتش) القنصل الانكليزي لأجل إلحاق الهزيمة بالوالي (داود باشا) وفي ذلك علامة على الارتباط بين المهنة والشخصية، وبما يؤشر على الدور الذي لعبته تلك الطائفة في التآمر على البلاد.

من المهن الأخرى المرتبطة بشكل وثيق بالشخصية والمجتمع العراقيين، يقدم الخطاب شخصية/ مهنة (الأشقياء) في مدينة بغداد، ووجود هذه الفئة في المدن علامة اجتماعية مهمة لفهم "طبيعة التوازن الاجتماعي في المدن العراقية (...) فهؤلاء كانوا يمثلون القيم الاجتماعية السائدة، المحمودة منها والمذمومة، أنهم كانوا يحترفون اللصوصية في كثير من الأحيان، ويفاخرون بسفك الدماء والاعتداء والسطو، ولكنهم كانوا في الوقت نفسه ذوي نخوة وشهامة لا تضاهى"[2].

إن النص الأدبي ليس بالضرورة وثيقة اجتماعية أو تاريخية، ولكنه يعمد إلى بعض الملامح القائمة على تصوير محلات وأزقة مدينة بغداد، ونقل واقعها الاجتماعي بما فيه من أمور ايجابية وسلبية وبما يعكس حقيقة هذا المجتمع، لذلك استعرضت الثلاثية أنماطا لشخصيات متعددة تدل على التنوع والاختلاف، وكان منها أنموذج (الشقي) الرجل القوي المهاب الجانب الذي يعمل على تحقيق قيم

---

(1) الرواية، 1/ 76-77.

(2) دراسة في طبيعة المجتمع العراقي، 336.



العدل والمساواة، بعد أن فشلت السلطة وفي ذلك علامة اجتماعيـة وتناصية مهمـة إذ تؤشر على التراكم الاجتماعي لهذه الشخصية وارتباطها بحكايـات ألـف ليلـة وليلـة وقصـص العيارين والشطار في مدينة بغداد "منذ الأيام الأولى لحصار بغداد، واسـم هـوبي يـتردد عـلى كل شفة ولسان، رجال سعيد باشا يجدون في طلبه، بعد أن وضع حمادي جائزة لمـن يقـبض عليه، والفقراء والضعفاء محتمون به، ومحلة الشيخ عمر تنام بعمـق حـين تعـرف أن هـوبي يدافع عنها، ولا تتردد محلات أخرى في جانب الرصافة أن تطلب مساعدته فيلبيهـا. الجميـع يخافونه، وهو لا يخاف أحدا، حتى رجال الوالي يحـاولون تجنبـه، إذ كـان يصـادف أن يـروه بعض الأحيان، لكنهم يؤكدون لأنفسهم انه ليس هو بـل وأصـبحوا في الأسـابيع الأخـيرة مـن أيام الحصار يبعثون إليه بضرورة مغادرة المكان الذي هو فيـه، لان وشـاية وصـلت السرـاي، وسوف يداهم.

كانت تطلق على هوبي قبل الحصار ألقـاب كثـيرة: هـوبي الأعـور، أبـو القراقيـع، هـوبي ورور، وأطلق عليه أيضا هوبي عكس، لان ضربة من كوعه يمكن أن تخلف إصابة دائمة، وقد تقتل"[1].

- محاولة تركيب/ 2:

ما يميز العلامة الاجتماعية في نص الثلاثية (أرض السواد) أنها كانت متداخلة مع اغلـب العناصر الأخرى (الشخصية - الزمان - المكان - التناص) فالشخصية في حد ذاتها كانت علامة اجتماعيـة، والمكـان حـدد موقـع الشخصـية في الهـرم الاجتماعـي، وكانـت دلالات الـزمن الاجتماعية واضحة في نص الرواية، أما التناص فقد تداخلت معه العلامة الاجتماعية، وكانـت مـن أهـم ركـائزه وشـكلت معـه العلامـات الثقافيـة في الـنص الـروائي. ولتـداخل العلامـة الاجتماعية مع العلامات الأخرى في نـص الثلاثيـة قمنـا في هـذا المبحـث باختزالها إلى ثـلاث علامات بارزة، وهذا

(1) الرواية، 1/ 136.



الاختزال كان مانعا للتكرار الذي كان يمكن أن يقع لو رصدنا كـل المظـاهر الاجتماعيـة التي شكلت علامات دالة في نص الثلاثية.





الخاتمة

ومما لا مناص منه في نهاية المطاف أن نعرج على أهم النتائج التي خلص البحث إليها، وقد تمثلت بما يأتي:

العلامة الروائية ليست رهينة بالملفوظ السردي (التقنية) فحسب، بل بالعلاقات القائمة بين هذه التقنيات الشكلية والمضامين التي حملها النص الروائي، لذلك جاءت هذه العلامة حاملة معها روح المفارقة التي تتسم بها الرواية، وكانت (العلامة) اشد ميلا نحو التركيب في أحيان كثيرة وانطوائها على أكثر من دلالة تعمل على تحريرها من القيود المعجمية والمرجعية.

هذه الخاصية التي اتسمت بها العلامة الروائية فرضت عليها طابعا امتداديا؛ إذ لم تكن مرتهنة بمقطع سردي معين، بل منفتحة على أجزاء الرواية بأكملها مما جعلها مليئة بدلالات متناقضة في أحيان كثيرة، وبهذا فقد عملت على تعميق دلالة العلامة من جهة، والطابع المفارقي للرواية من جهة أخرى.

هذا الامتداد والانفتاح في العلامة الروائية جعل منها علامة قابلة للتوليد وعدم الوقوف عند تخوم العلامة (الدلالة الواحدة)، بل كانت هناك علامات أساسية عملت على ترسيخها وتعزيز دلالتها علامات ثانوية، وهذا الطابع التوليدي فرض على العلامة روح التعقيد والتركيب.

انقسم الزمن في نص الثلاثية (أرض السواد) على نسقين مهيمنين:

الأول: نسق الزمن التاريخي، والثاني: نسق الزمن المتخيل، والتقاطع بين النسقين هو من ولد العلامة الزمنية التي كانت مرتهنة في الخطاب التاريخي بـ (السلطة)، وهذه العلامة المحورية (الزمن التاريخي/ السلطوي) احتوت على معان متعددة أشار اغلبها إلى أكثر من معنى دل على (القوة – السلطة - القمع - القهر - الهزائم المتكررة - الانكسارات - الانتصارات - الهدم - البناء ...) وهذه المعاني تشكلت عبر تقنيات عملت على تكسير خطية الزمن المرتبط بالسلطة، التي لم يكن فهمها للزمن بسيطا وساذجا، إذ كانت تحاول التلاعب بهذا المكون للوصول



إلى أهدافها، وهذا ما اتسم به الملفوظ السردي الذي كان معتمدا على تقنيات وفرت له هذه الميزة، فسيطرت الاستذكارات والاستباقات بأنماطها المختلفة على تلك المقاطع، مما أوجد حركة زمنية مزدوجة (طبيعية/ جمالية). وهذا النسق التاريخي حمل معه كذلك روح المفارقة، عندما انقسم بين السلطة الوطنية، والآخر الأجنبي، لتتعمق بذلك دلالة العلامة الزمنية السلطوية المؤسسة على الخطاب التاريخي الرسمي، وتنفتح بحذر على الخطاب المتخيل، لكي لا تبقى أسيرة المعنى الأحادي.

النسق الثاني، هو نسق الزمن المتخيل، الذي كان تابعا بصورة أو بأخرى للنسق الأول، والتقاطع بينهما، وهو من حدد علامات أساسية في البنية الزمنية لنص الثلاثية، كان من أهمها علامة (الحزن) التي كشفت عن صعوبة الالتقاء بين عالمين متضادين (السلطوي/ الشعبي) وإذا ما تم ذلك فإن السلطوي سيعمد إلى تدمير الشعبي أو إلى تهميشه وإقصائه، وعلامة التقاطع بين زمنين متضادين (السلطوي ≠ الشعبي) حملت الدلالات ذاتها التي احتوتها علامة التقاطع بين (التاريخي ≠ المتخيل) وكلاهما أحال على علامات ثانوية عملت على تعزيز هذه الثنائيات المتضادة مثل (الرسمي ≠ المغيب)، (الثبات ≠ التغير)، (الوطني ≠ الأجنبي)، (التدمير ≠ التطهير).

أما العلامة المكانية فقد تركزت في ثلاثية أرض السواد حول مكانين أساسيين، الأول أمكنة الوسط، والثاني أمكنة الأطراف.

وهذه الأمكنة تأسست على علامات، عملت على وسمها بدلالات خاصة بها، فأمكنة الوسط (بغداد) التي دلت على المركزية (السياسية - الجغرافية)، حملت معها روح التركيب والمفارقة، عندما انقسمت على مكانين أساسيين (سلطوي - شعبي)، لتعمل هذه العلامة المكانية على تعزيز الثنائيات الضدية التي تولدت عن العلامات الزمنية، وجاءت علامة المكان السلطوي لتنطوي على دلالات متناقضة توزعت بين الوطني (السراي/ القلعة) والأجنبي (الباليوز)، أما علامات المكان الشعبي فقد



كانت تعبر عن الكل عن طريق الجزء، فعلامة البيت/ المحلة كانت صورة لبغداد ومن ثم لأرض السواد.

وبهذا رسخت العلامة المكانية (أمكنة الوسط) من الخاصية الامتدادية (انفتاح العلامة)، وغدت العلامة الروائية لا تتوقف عند حدود مكون معين، بل تتحقق دلالتها باجتماع أكثر من عنصر يعمل على تعزيزها وصولا إلى تكثيفها وتعميق دلالتها.

أما العلامات الدالة على أمكنة الأطراف فقد حملت معها طابع الثنائيات المتجاورة وان أشارت إلى دلالات مختلفة، فعلامة الشمال (الطبيعي - الأثري) دلت على الامتداد التاريخي لأرض السواد والتماهي القائم بين الإنسان والطبيعة/الأرض. أما علامة الجنوب (الصحراء/ الاهوار) فكانت ذات دلالات واضحة على التمرد والعصيان في وجه الآخر سواء أكان سلطة وطنية أم عدوا خارجيا.

تنوعت دلالات الشخصية بوصفها علامة فاعلة في نص الثلاثية، فهذا المكون شديد الارتباط بالعلامات السابقة (الزمنية/ المكانية)، لذلك جاءت هذه العلامة معتمدة في تأسيس معناها على علاقاتها مع العلامات الأخرى، لتعمل فيما بعد على تعزيز تلك العلامات كونها شكلت امتدادا (شكليا ودلاليا) لها، وان حاولت الانعتاق من أسر هذه الدلالة من خلال نمط العلاقات التي أقامتها فيما بينها لتؤشر على توسع في معاني الشخصيات المختلفة المرجعيات (تاريخية - اجتماعية - رمزية)، وعملت كذلك متعلقات الشخصية ولا سيما الاسم على رسم حدود جديدة للعلامة والابتعاد بها عن قيود الترابط الدلالي.

أما العلامة الثقافية بجانبيها، العلامة التناصية، والعلامة الاجتماعية، وفرت للدراسة انتقالا من البحث عن المعنى من خلال التقنية الشكلية إلى محاولة بناء العلامة المتكاملة المعتمدة على (الشكل/ المضمون) وصولا إلى معنى يحقق للنص الابتعاد عن الأحادية والانطلاق في فضاءات التعدد.



وهذا ما حققته العلامة التناصية وخاصة في التناصات الداخلية التي دلت على إن نص الثلاثية يمثل حلقة في خطاب وفكر عبد الرحمن منيف، جاءت لتعبر عن أفكار جديدة وتطور أخرى وتعزز من مضامينها، أما التناصات الأخرى ولا سيما (العنوان - المقدمة التاريخية - أشعار المقدمة - الأساطير ...) فعملت على تعميق دلالات العلامات الروائية الأخرى وشكلت معها انفتاحا على منتج الآخر ومحاولة لاستيعابه ومن ثمة توظيفه فنيا في نص الرواية بما يخدمها بنائيا ودلاليا.

أما العلامات الاجتماعية التي تم رصدها في نص الثلاثية فهي كثيرة ومتداخلة مع اغلب العلامات السابقة، ولكن الدراسة توقفت عند ثلاث علامات دالة ومرتبطة بالعلامات الأخرى، وهي العلامة الاحتفالية الدالة بوضوح على نمط ثقافي معين ساد في فترة محددة من تاريخ أرض السواد، وكذلك علامات الترتيب الطبقي والمهنة المرتبطة ارتباطا وثيقا بالشخصيات.

إن نص الثلاثية بما يحمله من تناقضات ومفارقات جعلت منه وحدة علامية كبرى تفرعت عنها علامات صغرى ارتبطت بالعلاقة المتبادلة بين الملفوظ السردي، والمضامين القارة في تلك الملفوظات لتعمل على تشييد المعنى الكامن في هذا النص.



المصادر والمراجع

أولاً. الكتب:

- اتجاهات البحث اللساني، ميلكا أفيتش، ت: سعد مصلوح، وفاء كامل، المجلس الأعلى للثقافة (المشروع القومي للترجمة)، القاهرة، 1996.
- الأدب والدلالة، ت. تودوروف، ت: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط 1، 1996.
- أرض السواد، عبد الرحمن منيف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط3، 2002.
- أركان القصة، أ.م فورستر، ت: كمال عياد جاد، مراجعة: حسن محمود، دار الكرنك للنشر والتوزيع، القاهرة، 1996.
- الأسطورة والرواية، ميشيل زيرافا، ت: صبحي حديدي، منشورات عيون للمقالات، الدار البيضاء، ط 2، 1986.
- أشكال الزمان والمكان في الرواية، ميخائيل باختين، ت: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1990.
- الأشياء وتشكلاتها في الرواية العربية، مصطفى إبراهيم الضبع،مجلس النشر العلمي (جامعة الكويت)، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، الحولية (24)، الرسالة (213)، 2004.
- انتروبولوجيا الجسد والحداثة، دافيد لوبروتون، ت: محمد عرب صاصيلا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط 1، 1993.



- أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة (مدخل إلى السيميوطيقا - مقالات مترجمة ودراسات)، إشراف: سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، دار الياس العصرية، القاهرة، ط 1، 1986.
- انفتاح النص الروائي، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط 1، 1989.
- بعد الحداثة صوت وصدى، مصطفى ناصف، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط 1، 2003.
- بناء الرواية، إدوين موير، ت: إبراهيم الصيرفي، مراجعة: د. عبد القادر القط، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، 1965.
- بناء الزمن في الرواية المعاصرة (رواية تيار الوعي نموذجاً)، مراد عبد الرحمن مبروك، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998.
- بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ، بدري عثمان، دار الحداثة، بيروت، ط 1، 1986.
- بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط 1، 1990.
- بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، حميد لحمداني، بيروت، الدار البيضاء، ط 1، 1991.
- البنيوية والتفكيك (تطورات النقد الأدبي)، س. رافيندران، ت: خالدة حامد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط 1، 2002.



- البنيوية وعلم الإشارة، ترنس هوكز، ت: مجيد الماشطة، مراجعة: ناصر حلاوي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط 1، 1986.
- تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية (دراسة في نقد النقد)، محمد عزام، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003.
- تحليل الخطاب الروائي (الزمن - السرد - التبئير)، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط 1، 1989.
- تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، محمد مفتاح، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 1، 1985.
- التحليل السيميائي للخطاب السردي (نماذج تطبيقية) - دراسة لحكايات من ألف ليلة وكليلة ودمنة، عبد الحميد بورايو، منشورات مخبر، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، 2003.
- تيار الوعي في الرواية الحديثة، روبرت همفري، ت: محمود الربيعي، دار المعارف، القاهرة، ط 2، 1975.
- جدلية الزمن، غاستون باشلار، ت: خليل احمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1982.
- جدلية علم الاجتماع بين الرمز والإشارة، اينو دوزي، ت: قيس النوري، مراجعة: نوري جعفر، دار الشؤون الثقافية العامة (سلسلة المئة كتاب)، بغداد، ط 1، 1988.
- جماليات المكان، غاستون باشلار، ت: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط 2، 1984.



- جماليات المكان، يوري لوتمان وآخرون، عيون للمقالات، الدار البيضاء، ط 2، 1988.
- جماليات المكان في الرواية العربية، شاكر النابلسي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 1994.
- خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، جيرار جينت، ت: محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلي، المجلس الأعلى للثقافة (المشروع القومي للترجمة)، القاهرة، ط 2، 1997.
- الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التشريحية - Deconstruction -) قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، عبد الله الغذامي، النادي الثقافي الأدبي، جدة، ط 1، 1985.
- دراسة في طبيعة المجتمع العراقي، علي الوردي، مطبعة العاني، بغداد، 1965.
- درجة الصفر للكتابة، رولان بارت، ت: محمد برادة، الشركة المغربية للدراسات والنشر والتوزيع، الرباط، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط 1، 1981.
- درس السيميولوجيا، رولان بارت، ت: عبد السلام بن عبد العالي، تقديم: عبد الفتاح كيليطو، دار توبقال للنشر (سلسلة المعرفة الأدبية)، الدار البيضاء، ط 1، 1986.
- دروس في السيميائيات، حنون مبارك، دار توبقال للنشر الدار البيضاء، ط 1، 1987.



- دلالات العلاقة الروائية، فيصل دراج، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، ط 1، 1993.
- دليل الناقد الأدبي (إضاءة لأكثر من خمسين تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصراً)، ميجان الرويلي وسعد البازعي، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، ط 2، 2000.
- رواية الأصول وأصول الرواية (الرواية والتحليل النفسي-) مارت روبير، ت: وجيه أسعد، مراجعة: أنطوان مقدسي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1987.
- زمن الرواية، جابر عصفور، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ط 1، 1999.
- الزمن في الأدب، هانز ميرهوف، ت: أسعد مرزوق، مراجعة: العوضي الوكيل، مؤسسة سجل العرب، القاهرة، 1972.
- الزمن والرواية، أ. أ. مندلاو، ت: بكر عباس، مراجعة: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ط 1، 1997.
- سباق المسافات الطويلة (رحلة إلى الشرق)، عبد الرحمن منيف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1979.
- سوسيولوجيا الأدب، روبير اسكار بيت، ت: آمال أنطوان عرموني، منشورات عويدات (زدني علماً)، بيروت، ط 2، 1983.
- السيمياء، بيار غيرو، ت: أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات (زدني علماً)، بيروت - باريس، ط 1، 1984.



- سيمياء العنوان، بسام قطوس، منشورات وزارة الثقافة، عمان، ط 1، 2001.
- السيمياء والتأويل، روبرت شولز، ت: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 1994.
- السيميائية والنص الأدبي، أعمال ملتقى معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة عنابة باجي مختار، منشورات جامعة عنابة باجي مختار، الجزائر، 1996.
- الشعرية، ت. تودوروف، ت: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط 1، 1987.
- شعرية التأليف (بنية النص الفني وأنماط الشكل التأليفي)، بوريس اوسبنسكي، ت: سعيد الغانمي وناصر حلاوي، المجلس الأعلى للثقافة (المشروع القومي للترجمة)، القاهرة، 1999.
- شعرية المكان في الرواية الجديدة (الخطاب الروائي لادور الخراط نموذجاً)، خالد حسين حسين، مؤسسة اليمامة الصحفية (كتاب الرياض 83)، الرياض، 2000.
- شفرات الجسد (جدلية الحضور والغياب في المسرح)، عواد علي، دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، ط 1، 1996.
- الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي)، محمد الماكري، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، ط 1، 1991.
- صورة الآخر (العربي ناظراً ومنظوراً إليه)، تحرير الطاهر لبيب، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 1999.



- عالم الرواية، رولان بورنوف – ريال اوئيليه، ت: نهاد التكرلي، مراجعة: فؤاد التكرلي – محسن الموسوي، دار الشؤون الثقافية العامة (سلسلة المئة كتاب الثانية)، ط 1، 1991.
- علم الدلالة، بيير غيرو، ت: أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات (زدني علماً)، بيروت – باريس، ط 1، 1986.
- علم الدلالة (دراسة وتطبيق)، نور الهدى لوشن، منشورات جامعة قان يونس، بنغازي، ط 1، 1995.
- علم الدلالة عند العرب (دراسة مقارنة مع السيميائية الحديثة)، عادل فاخوري، دار الطليعة، بيروت، ط 1، 1985.
- علم اللغة العام، فردينان دي سوسور، ت: يوئيل يوسف عزيز، مراجعة: مالك المطلبي، دار آفاق عربية، بغداد، ط 1، 1987.
- علم النص، جوليا كرستيفا، ت: فريد الزاهي، مراجعة: عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط 1، 1991.
- العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، محمد فكري الجزار، الهيئة المصرية العامة للكتاب (سلسلة دراسة أدبية)، القاهرة، 1998.
- فرديناند دي سوسير، أصول اللسانيات الحديثة وعلم العلامات، جونثان كلر، ت. وتقديم: عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط 1، 2000.
- الفضاء الروائي (الرواية في الأردن نموذجاً)، عبد الرحيم مراشدة، وزارة الثقافة (كتاب الشهر - 34)، عمان، 2000.



- الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا، إبراهيم جنداري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط 1، 2001.
- فضاء النص الروائي (مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان)، محمد عزام، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط 1، 1996.
- فن الرواية، ميلان كونديرا، ت: بدر الدين عرودكي، الأهالي للطباعة والنشر، دمشق، ط 1، 1999.
- في البنيوية التركيبية (دراسة في منهج لوسيان غولدمان)، جمال شحيد، دار ابن رشد للطباعة والنشر، بيروت، ط 1، 1982.
- في الخطاب السردي (نظرية غريماس)، محمد الناصر العجمي، الدار العربية للكتاب، تونس، 1993.
- في السرد (دراسات تطبيقية)، عبد الوهاب الرقيق، دار محمد علي الحامي، تونس، ط 1، 1998.
- في المرجعية الاجتماعية للفكر والإبداع، محمد الطيب محمد، مركز الحضارة العربية، جمهورية مصر العربية، ط 1، 1990.
- القارئ في الحكاية (التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية)، امبرتو ايكو، ت: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، ط 1، 1996.
- القارئ والنص (العلامة والدلالة)، سيزا قاسم، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2002.



- قراءات سيميائية في مسرح سعد الله ونوس، نصوص التسعينات نموذجاً، محمد إسماعيل بصل، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط 1، 2002.
- القصة - الرواية - المؤلف (دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة)، ت. تودوروف وآخرون، ت: خيري دومة، مراجعة: سيد البحراوي، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 1997.
- قضايا الرواية الحديثة، جان ريكاردو، ت: صياح الجهيم، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1977.
- قضايا الشعرية، رومان ياكبسن، ت: محمد الوالي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، 1988.
- قوة الأسطورة، جوزيف كامبل، ت: حسن صقر وميساء صقر، دار الكلمة للنشر والتوزيع، دمشق، ط 1، 1999.
- اللسانة الاجتماعية، جولييت غارمادي، ت: خليل احمد خليل، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط 1، 1990.
- اللسانيات والدلالة (الكلمة)، منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط 1، 1996.
- اللغة والمعنى والسياق، جون لاينز، ت: عباس صادق الوهاب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط 1، 1987.
- ما هي السيميولوجيا، برنار توسان، ت: محمد نظيف، إفريقيا الشرق، بيروت - الدار البيضاء، ط 2، 2000.



- مبـادئ في علـم الأدلـة، رولان بـارت، ت: محمـد البكـري، دار قرطبـة، الدار البيضاء، 1986.
- المبـدأ الحـواري (دراسـة في فكـر ميخائيـل بـاختين)، ت. تـودوروف، ت: فخـري صالح، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط 1، 1992.
- محـاضرات في السـيميولوجيا، محمـد السرـغيني، دار الثقافة،سلسـلة الدراسـات النقدية (6)، الدار البيضاء، ط 1، 1987.
- مدخل إلى السيمياء في المسرح، زياد جلال، منشورات وزارة الثقافة، عـمان، ط 1، 1992.
- مدخل إلى نظرية القصة (تحليلاً وتطبيقاً)، سمير المرزوقي - جميل شاكر، مشروع النشر المشترك، دار الشؤون الثقافة العامة - بغداد، الدار التونسية للنشر، 1986.
- مدخل لجامع النص، جيرار جينيت، ت: عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء (مشروع النشر المشترك)، 1985.
- مدن الملح (التيه)، عبد الرحمن منيف، المؤسسة العربية للدراسات والنشرـ بـيروت، ط 2، 1985.
- المذاهـب النقدية (دراسة وتطبيق)، عمـر محمـد الطالـب، دار الكتـب للطباعـة والنشر، الموصل، ط 1، 1993.
- المرايـا المحدبـة (مـن البنيويـة إلى التفكيكيـة)، عبـد العزيـز حمـودة، المجلس الوطني للثقافة والآداب والفنون، الكويت، 1997.

- المرجع والدلالة في الفكر اللساني الحديث، ازولدو تزيفان وآخرون، ت: عبد القادر قنيني، إفريقيا الشرق، بيروت - الدار البيضاء، 2000.
- المركزية الغربية (إشكالية التكون والتمركز حول الذات)، عبد الله إبراهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، ط 1، 1997.
- المسرح والعلامات، الين أستون وجورج سافونا، ت: سباعي السيد، مراجعة: محسن مصيلحي، منشورات وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، 1996.
- مضمرات النص والخطاب (دراسة في عالم جبرا إبراهيم جبرا الروائي)، سليمان حسين، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999.
- المعنى الأدبي (من الظاهراتية إلى التفكيكية)، وليم راي، ت: يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ط 1، 1987.
- مغامرة العقل الأولى (دراسة في الأسطورة - سورية وبلاد الرافدين)، فراس السواح، منشورات دار علاء الدين، دمشق، ط 12، 2000.
- مفهومات في بنية النص، جورج مونان وآخرون، ت: وائل بركات، دار معد للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط 1، 1996.
- مقدمة في النظرية الأدبية، تيري ايغلتن، ت: إبراهيم جاسم العلي، مراجعة: عاصم إسماعيل الياس، دار الشؤون الثقافة العامة (سلسلة المئة كتاب - الثانية)، بغداد، 1992.
- المكان في النص المسرحي، منصور نعمان الدليمي، دار الكندي للنشر والتوزيع، اربد، ط 1، 1999.



- الملحمية في الرواية العربية، سعد عبد الحسين العتابي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط 1، 2001.
- المنهجية في علم الاجتماع الأدبي، لوسيان غولدمان، ت: مصطفى المسناوي، دار الحداثة، بيروت، ط 1، 1981.
- من النص إلى الفعل (أبحاث التأويل)، بول ريكور، ت: محمد برادة وحسان بورقية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، ط 1، 2001.
- النص الروائي (تقنيات ومناهج)، بيرنار فاليط، ت: رشيد بنحدو، منشورات المجلس الأعلى للثقافة (المشروع القومي للترجمة)، القاهرة، 1999.
- النظرية الأدبية المعاصرة، رامان سلدن، ت: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ط 1، 1996.
- نظرية الرواية، جورج لوكاش، ت: الحسين سحبان، منشورات دار التل، الدار البيضاء، 1988.
- نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، جينت وآخرون، ت: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، الدار البيضاء، ط 1، 1989.
- نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ت: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، ط 1، 1982.



- النقـد البنيـوي والـنص الـروائي، محمـد سـويرتي، إفريقيـا الشـرق، بيروت – الدار البيضاء، ط 1، 1991.
- هسهسة اللغة، رولان بارت، ت: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط 1، 1999.
- هندسة المعنى في السرد الأسطوري الملحمي (جلجامش)، قاسم المقداد، دار السؤال للطباعة والنشر، دمشق، ط 1، 1984.
- الوجود والزمان والسرد (فلسفة بول ريكور)، تحرير: ديفيد وورد، ت: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، ط 1، 1999.
- وظيفة الوصف في الرواية، عبد اللطيف محفوظ، دار اليسر للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط 1، 1989.

ثانياً. الدوريات:

- أ. ج. غريماس (من تحليل الخطاب إلى تحليل المنهج)، نـزار التجـديتي، علامـات، الرياض، مج (18)، ع (32)، 1999.
- أرض السـواد (إحـالات الـذاكرة والواقـع)، محمـد بـاقي محمـد، الموقـف الأدبي، دمشق، ع (353)، 2000.
- الإنشائية الهيكلية، ت. تودوروف، ت: مصطفى التواتي، الثقافة الأجنبية، بغـداد، ع (3)، 1982.
- بناء الفضاء الروائي، سمر روحـي الفيصـل، الكاتـب العـربي، دمشـق،ع (59-60)، 2003.
- بناء المشهد الروائي، ليون سرميليان، ت: فاضل ثامر، الثقافـة الأجنبيـة، بغـداد، ع (34)، 1987.
- تداخل النصوص، هانس - جورج روبريشت، ت: الطـاهر الشـيخاوي ورجـاء بـن سلامة، الحياة الثقافية، تونس، ع (50)، 1988.
- التحليل البنيوي للسرد، رولان بـارت، ت: حسـن بحـراوي وبشـير القمـري وعبـد الحميد عقار، آفاق، المغرب، ع (8-9)، 1988.
- تفسير وتطبيق مفهوم التناص في الخطاب النقدي المعـاصر، عبـد الوهـاب تـرو، الفكر العربي المعاصر، بيروت، ع (60-61)، 1989.
- حـدود السرـد، جـيرار جينـت، ت: بنعيسى ـ بوحمالـة، آفـاق، المغـرب، ع (8-9)، 1988.



- حركة الشخوص في شرق المتوسط، إبراهيم جنداري، الموقف الثقافي، بغداد، ع (27)، 2000.
- الحوار في الخطاب المسرحي، محمود عبد الوهاب، الموقف الثقافي، بغداد، ع (10)، 1997.
- حواريات المكان، ادوارد هال، ت: طاهر عبد مسلم، الثقافة الأجنبية، بغداد، ع (3-4)، 1997.
- حول بوطيقيا العمل المفتوح (قراءة في اختناقات العشق والصباح لادور الخراط)، سيزا قاسم، فصول، القاهرة، مج(4)، ع(2)، 1984.
- خطاب الكتابة وكتابة الخطاب في رواية مجنون الأمل، عبد الرحمن طنكول، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، فاس، ع (9)، 1997.
- دلالة الذاكرة في النص الروائي (قراءة في علامية الزمن الماضي)، علاء جبر محمد، الموقف الأدبي، دمشق، ع (375)، 2002.
- دلالة المكان في مدن الملح لعبد الرحمن منيف، محمد شوابكة، أبحاث اليرموك، مج (9)، ع(2)، 1991.
- السردية حدود المفهوم، بول بيرون، ت: عبد الله إبراهيم، الثقافة الأجنبية، بغداد، ع (2)، 1992.
- السيميائيات السردية (المكاسب والمشاريع)، أ. ج. غريماس، ت: سعيد بنكراد، آفاق، المغرب، ع (8-9)، 1988.
- السيميائية والسيميولوجيا، خيره عون، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر، ع (13)، 2002.



- السيميولوجيا بقراءة رولان بارت، وائل بركات، مجلة جامعة دمشق، مج (18)، ع (2)، 2002.
- الشخصية في القصة، جميلة قيسمون، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر، ع (13)، 2000.
- عبد الرحمن منيف (التاريخ ذاكرة إضافية للإنسان)، فيصل دراج، الكرمل، ع (63)، 2000.
- عبد الرحمن منيف (الكتابة الروائية كسيرة فكرية)، فيصل دراج، الكرمل، ع (79)، 2004.
- في التعالي النصي والمتعاليات النصية، محمد الهادي المطوي، المجلة العربية للثقافة، تونس، ع (32)، 1997.
- المؤول والعلامة والتأويل، سعيد بنكراد، فكر ونقد، المغرب، ع (16)، 1999.
- مدخل إلى التحليل البنيوي والشكلي للسرد، يحيى الكبيسي، الأقلام، بغداد، ع (5-6)، 1997.
- مدخل إلى نظرية السرد عند غريماس (المسار السردي والنموذج السردي)، عبد العزيز بن عرفة، الفكر العربي المعاصر، بيروت، ع (44-45)، 1987.
- مدرسة توظيف التراث في الرواية العربية، محمود طرشونة، فصول، القاهرة، مج (17)، ع (1)، 1998.



- مسالة النص، ميخائيل باختين، ت: محمد علي مقلد، الفكر العربي المعاصر، بيروت، ع (36)، 1985.
- مشكلة التناص في النقد الأدبي المعاصر، محمد أديوان، الأقلام، بغداد، ع (4-6)، 1995.
- المغامرة السيميولوجية، هاشم صالح، الفكر العربي المعاصر، بيروت، ع (44-45)، 1987.
- مفهوم التناص بين الأصل والامتداد (حالة الرواية - مدخل نظري)، بشير القمري، الفكر العربي المعاصر، بيروت، ع (60-61)، 1989.
- مفهوم المرجعية وإشكالية التأويل، محمد خرماش، الموقف الثقافي، بغداد، ع (9)، 1997.
- مقولات السرد الأدبي، ت. تودوروف، ت: الحسين سحبان وفؤاد صفا، آفاق، المغرب، ع (8-9)، 1988.
- المكان الروائي، عبد الحميد المحادين، البحرين الثقافية، ع (30)، 2001.
- ملاحظات حول بعض آليات تأويل النص السردي، عبد اللطيف محفوظ، فكر ونقد، المغرب، ع (16)، 1999.
- الميتالغوي والتأويلية الانطولوجية، مصطفى الكيلاني، الفكر العربي المعاصر، بيروت، ع (68-69)، 1989.
- نظرية النص، رولان بارت، ت: منجي الشملي، عبد الله حولة، محمد القاضي، حوليات الجامعة التونسية، ع (27)، 1988.



- وجهة النظر في الرواية على مستوى الزمان والمكان، ب. اوسبنسكي، ت: سعيد الغانمي، فصول، القاهرة، مج (15)، ع (4)، 1997.



ثالثاً. الرسائل الجامعية:

- التحليل السيميائي لفن الرسم (المبادئ والتطبيقات)، بلاسم محمد جاسم، أطروحة دكتوراه، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، إشراف أ. د. مالك المطلبي، وأ. سعد عبد الأمير، 1999.
- التناص في شعر العصر الأموي، بدران عبد الحسين، أطروحة دكتوراه، جامعة الموصل، كلية الآداب، إشراف أ. د. عمر الطالب، 1996.
- جمالية العلامة الروائية (الرواية العربية نموذجاً)، جاسم حميد جودة، أطروحة دكتوراه، جامعة الموصل، كلية التربية، إشراف أ. د. إبراهيم جنداري، 2002.

رابعاً. المصادر الرقمية (عن الانترنت):

أ. الكتب:

- دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر، قادة عقاق، عن الانترنت، موقع اتحاد الكتاب العرب www.awu-dam.org.
- سيميولوجية الشخصيات الروائية، فيليب هامون، ت: سعيد بنكراد، تقديم: عبد الفتاح كيليطو، عن الانترنت، موقع سعيد بنكراد saidbengrad.free.fr.
- سيميولوجية الشخصيات السردية (رواية الشراع والعاصفة لحنا مينة نموذجاً)، سعيد بنكراد، عن الانترنت، موقع سعيد بنكراد saidbengrad.free.fr.
- شعرية الفضاء الروائي، حسن نجمي، عن الانترنت، موقع محمد اسليم aslimnet.free.fr.

ب. الدوريات والبحوث:

- آركيولوجيا الفرح والحداد في ارض السواد، سعيد الغانمي، عن الانترنت www.nezwa.com.
- ارض السواد بين المادة التاريخية والإخراج الروائي، شكير فيلالة، عن الانترنت www.aljbriaded.com.



- بلاغة اسم العلم في نساء آل الرندي، محمد العماري، علامات، المغرب، ع (15)، 2001، عن الانترنت، موقع سعيد بنكراد saidbengrad.free.fr.
- البنية الدلالية، أ. ج. غريماس، ت: احمد الفوحي، علامات، المغرب، ع (13)، 2000، عن الانترنت، موقع سعيد بنكراد saidbengrad.free.fr.
- حول مشروع تاريخ السيميوطيقا، سانكدو كيم، ت: محسن اعمار، علامات،
- المغرب، ع (21)، 2004، عن الانترنت، موقع سعيد بنكراد saidbengrad.free.fr.
- الخطاب بوصفه ممارسة اجتماعية، نورمان فيركلو، ت: رشا عبد القادر، الثقافة الأجنبية، دمشق، عن الانترنت، موقع اتحاد الكتاب العرب www.awu-dam.org.
- سيمياء التواصل الاجتماعي، بيير غيرو، ت: محمد العماري، علامات، المغرب، ع (12)، 1999، عن الانترنت، موقع سعيد بنكراد saidbengrad.free.fr.
- قضايا الدليل الفلسفية، امبرتو ايكو، ت: حسن الطالب، علامات، المغرب، ع (16)، 2001، عن الانترنت، موقع سعيد بنكراد saidbengrad.free.fr.
- معجم السيميائيات، سعيد بنكراد، علامات، المغرب، ع (21)، 2004، عن الانترنت، موقع سعيد بنكراد saidbengrad.free.fr.



- النص التاريخي بين الدلالة والتقريرية والهرمنيطيقا، إبراهيم القـادري، علامـات، المغرب، ع (16)، 2001، عن الانترنت، موقع سعيد بنكراد .saidbengrad.free.fr
- نظرية التناص، ب.م. دوبيازي، ت: المختـار الحسـني، الثقافـة الأجنبيـة، دمشـق، عن الانترنت، موقع اتحاد الكتاب العرب www.awu-dam.org.



دراسة سيميائية في ثلاثية ارض السواد
لعبد الرحمن منيف

Dar Majdalawi Pub.& Dis

Telefax : 5349497 - 5349499

P.O.Box : 1758 Code 11941

Amman - Jordan



دار مجدلاوي للنشر والتوزيع

تليفاكس : ٥٣٤٩٤٩٧ - ٥٣٤٩٤٩٩

ص.ب : ١٧٥٨ الرمز ١١٩٤١

عمان - الاردن

www.majdalawibooks.com

E-mail:customer@majdalawibooks.com